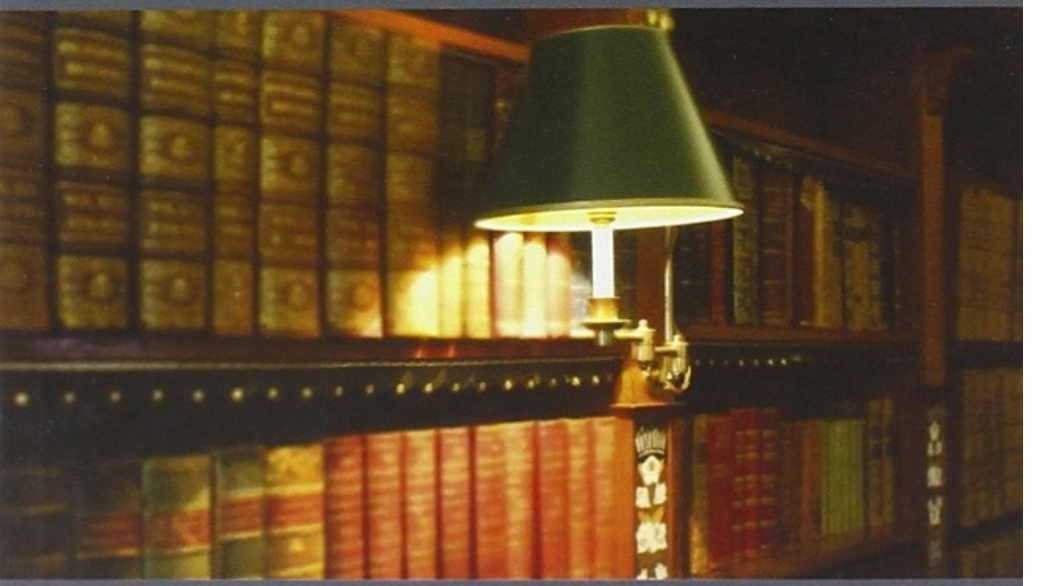
# ORHAN PAMUK

## Romancierul naiv şi sentimental

Premiul Nobel pentru Literatură 2006



POLIROM

# ORHAN PAMUK

## Romancierul naiv şi sentimental

Traducere din limba engleză şi note de
Rebeca Turcuş

**POLIROM 2012**

*Pentru Kiran Desai*

# 1. Ce se petrece în mintea noastră atunci când citim un roman

Romanele sunt vieţi secunde. La fel ca visele despre care vorbeşte poetul francez Gérard de Nerval, ele dezvăluie culorile şi complexitatea vieţii noastre şi sunt pline de oameni, chipuri şi obiecte pe care avem senzaţia că le recunoaştem. Şi, la fel ca într-un vis, atunci când citim un roman, lucrurile extraordinare pe care le întâlnim acolo ne marchează uneori atât de puternic, încât uităm unde ne aflăm şi ne închipuim în mijlocul evenimentelor şi personajelor imaginare ce ne sunt prezentate. În astfel de momente credem că lumea ficţională în care am pătruns şi cu care ne delectăm este mai reală decât realitatea însăşi. Faptul că aceste vieţi secunde ni se pot părea mai reale decât realitatea înseamnă adesea că înlocuim romanul cu realitatea ori cel puţin că îl confundăm cu viaţa reală. Însă nu ne plângem niciodată de această iluzie, de această *naïveté*[1]. Dimpotrivă, la fel ca în unele vise, ne dorim ca romanul pe care-l citim să continue, sperând că această viaţă secundă nu va înceta să trezească în noi o senzaţie puternică de realitate şi autenticitate. În ciuda a ceea ce cunoaştem despre ficţiune, suntem sâcâiţi şi enervaţi în cazul în care un roman nu reuşeşte să creeze iluzia că întruchipează realitatea.

Visăm presupunând că visele sunt reale; aceasta e însăşi definiţia visului. Tot astfel, citim un roman spunându-ne că este real – dar undeva în mintea noastră ştim foarte bine că presupoziţia noastră este falsă. Acest paradox îşi are sursa în natura romanului. Să începem prin a sublinia faptul că

[1] Naivitate (în fr. în orig.).

arta romanului se sprijină pe capacitatea noastră de a crede simultan în stări contradictorii.

Citesc romane de patruzeci de ani. Ştiu că există numeroase poziţii care pot fi adoptate faţă de roman, numeroase modalităţi prin care îi încredinţăm sufletul şi mintea, tratându-l serios ori cu superficialitate. Şi, în acelaşi mod, am învăţat din experienţă că există multe feluri în care se poate citi un roman. Uneori citim logic, alteori cu privirea, când şi când cu imaginaţia, câteodată doar cu o mică parte din mintea noastră, uneori aşa cum vrem noi sau aşa cum vrea cartea să citim, iar alteori cu fiecare fibră a fiinţei noastre. A existat o perioadă din tinereţea mea când m-am dedicat complet romanelor, cufundându-mă în lumea lor cu totul – ba chiar într-un fel de transă. Pe parcursul acelei perioade, de la optsprezece până la treizeci de ani (între 1970 şi 1982), mi-am dorit să descriu ce se petrece în mintea şi în sufletul meu aşa cum un pictor surprinde cu precizie şi claritate un peisaj intens, complicat şi plin de vigoare, întregit de munţi, câmpii, stânci, păduri şi râuri.

Ce se petrece în mintea noastră, în sufletul nostru, atunci când citim un roman? Prin ce diferă aceste senzaţii interioare de ceea ce simţim atunci când vizionăm un film, privim un tablou sau ascultăm un poem, fie şi unul epic? Un roman poate furniza din când în când aceeaşi plăcere pe care o oferă o biografie, un film, un poem, un tablou ori un basm. Şi totuşi efectul unic şi autentic al acestei arte este fundamental diferit de cel stârnit de alte genuri literare, de film sau de pictură. Aş putea începe să descriu această diferenţă povestindu-vă despre lucrurile pe care obişnuiam să le fac şi despre imaginile complicate pe care mi le-au trezit în minte lecturile pasionante ale romanelor din tinereţe.

Aşa cum vizitatorul unui muzeu îşi doreşte înainte de toate ca tabloul asupra căruia îşi aţinteşte ochii să-i delecteze privirea, şi eu preferam acţiunea, conflictul şi bogăţia unui peisaj. Savuram emoţia provocată de fiecare în parte, observând în taină viaţa privată a unei persoane şi

explorând colţurile întunecate ale cadrului general. Dar nu vreau să vă las cu impresia că imaginea impregnată în mintea mea era întotdeauna una tumultuoasă. Romanele citite în tinereţe îmi construiau adesea în minte o imagine limpede, intensă şi liniştită. Uneori luminile dispăreau, albul şi negrul deveneau tăioase, apoi se separau, iar umbrele se agitau. Câteodată mă minunam la gândul că lumea întreagă era făurită dintr-o lumină cu totul diferită. Alteori lumina unui amurg cuprindea şi învăluia totul, întregul univers se transforma într-o emoţie şi o construcţie unice şi înţelegeam că mă bucuram de asta şi că citisem cartea tocmai pentru acea atmosferă. Pe măsură ce eram absorbit de lumea romanului, realizam că umbrele acţiunilor mele de dinainte de răsfoirea paginilor romanului, pe când stăteam în casa familiei mele din Beşiktaş, în Istanbul – paharul cu apă pe care-l băusem, conversaţia pe care o purtasem cu mama, gândurile care-mi trecuseră prin minte, indignările mărunte pe care le adăpostisem –, se estompau încetul cu încetul.

Simţeam că fotoliul portocaliu în care stăteam aşezat, scrumiera urât mirositoare de lângă mine, încăperea cu covoare pe jos, copiii care jucau fotbal pe stradă şi ţipau unii la alţii, precum şi şuierăturile feriboturilor din depărtare, îmi dispăreau din minte, iar în faţa ochilor mei, cuvânt cu cuvânt şi frază după frază, răsărea o nouă lume. Pe măsură ce citeam o pagină, apoi alta şi alta, acea lume se cristaliza şi se limpezea, la fel ca acele desene ascunse care ieşeau la iveală încetul cu încetul când turnai pe ele un reactiv, iar contururile, umbrele, evenimentele şi personajele deveneau clare. În acele momente de început orice îmi întârzia accesul la universul romanului şi îmi împiedica vizualizarea personajelor, evenimentelor şi obiectelor mă deranja şi mă exaspera. Gradul de rudenie uitat dintre protagonist şi un alt personaj, amplasarea incertă a unui sertar conţinând o armă sau o conversaţie care înţelesesem că avea un sens dublu, dar al cărei sens secund nu îl dibuisem încă – genul acesta de lucruri mă neliniştea teribil. Iar pe măsură ce sorbeam cu înflăcărare

cuvintele, plin de nerăbdare şi satisfacţie, îmi doream ca lucrurile să se aşeze prompt la locul potrivit. În astfel de momente toate porţile percepţiei mele se deschideau cât mai larg posibil, la fel ca simţurile unui animal timid, eliberat într-un mediu complet străin, iar mintea începea să-mi funcţioneze mult mai rapid, aproape ca într-o stare de panică. Concentrându-mă cu totul asupra detaliilor romanului pe care-l ţineam în mâini şi încercând să intru în armonie cu lumea în care păşisem, mă străduiam să vizualizez totul prin propria imaginaţie şi să-mi închipui fiecare detaliu descris în carte.

Puţin mai târziu efortul intens şi obositor dădea rezultate, iar imaginea extinsă pe care voiam s-o văd mi se contura în faţa ochilor, ca un continent imens ce se arată în plină splendoare după ridicarea vălului de ceaţă. Apoi puteam vedea lucrurile povestite în roman, ca un ins care priveşte destins şi confortabil de la o fereastră. Felul în care Tolstoi îl descrie pe Pierre atunci când acesta priveşte bătălia de la Borodino de pe un vârful unui deal în *Război şi pace* reprezintă pentru mine un model de lectură a unui roman. Multe din detaliile pe care considerăm că romanul le ţese delicat şi le pregăteşte pentru noi, detalii pe care simţim nevoia să le recuperăm din memorie pe parcursul lecturii, par să se ivească în această scenă ca într-un tablou. Cititorul are impresia că se află nu printre cuvintele unui roman, ci în faţa unui peisaj pictat. Aici atenţia acordată de scriitor detaliilor vizuale şi capacitatea cititorului de a transforma cuvintele prin vizualizare într-un imens peisaj pictat sunt decisive. Dar citim şi romane care nu se desfăşoară într-un decor amplu, pe un câmp de luptă ori într-un anumit colţ de natură, ci sunt plasate într-o cameră, în atmosfera sufocantă a unui interior – iar *Metamorfoza* lui Kafka este un exemplu bun. Citim astfel de poveşti ca şi cum am studia un peisaj şi, transformându-l cu ochii minţii într-un tablou, ne adaptăm atmosferei din scenă, lăsându-ne influenţaţi de aceasta şi, de fapt, căutând-o în permanenţă.

Aş mai da un exemplu, tot din Tolstoi, care tratează

acţiunea de a privi de la o fereastră şi arată modul prin care cititorul poate pătrunde în decorul romanului pe parcursul lecturii. Scena face parte din cel mai mare roman al tuturor timpurilor, *Anna Karenina.* Anna îl întâlneşte pe Vronski în Moscova, întorcându-se noaptea cu trenul la St. Petersburg, ea e fericită că-şi va vedea copilul şi soţul în dimineaţa următoare.

„Anna [...] scoase din poşetă un cuţit de tăiat hârtie şi un roman englezesc. La început nu putu să citească. Mai întâi o deranjau forfota şi umbletul; apoi, după pornirea trenului, nu putea să nu tragă cu urechea la sunete; apoi ninsoarea, care bătea în fereastra stângă şi se lipea de sticlă, şi înfăţişarea conductorului plin de zăpadă pe-o parte, care trecu pe culoar, şi discuţiile despre viscolul crunt de afară, toate acestea îi distrăgeau atenţia. Mai pe urmă totul se repetă monoton: aceleaşi zgâlţâituri şi pocnituri, aceeaşi ninsoare bătând în fereastră, aceleaşi treceri rapide de la cald la frig şi din nou la cald, aceeaşi licărire a chipurilor în semiîntuneric şi aceleaşi voci, aşa că Anna începu să citească şi să înţeleagă ceea ce citea. [...] Anna Arkadievna citea şi înţelegea că nu-i face plăcere să citească, adică să urmărească cum era zugrăvită viaţa altor oameni. Prea mare era dorinţa ei de viaţă. Dacă citea cum eroina romanului se îngrijea de un bolnav, ea voia să umble, cu paşi neauziţi, prin camera bolnavului; dacă citea că un membru al parlamentului ţinea o cuvântare, voia să rostească ea această cuvântare; dacă citea că lady Mary călărea în urma unui cârd, o tachina pe cumnată-sa şi îi uimea pe toţi cu curajul ei, Anna voia să facă ea însăşi acelaşi lucru. Însă era imposibil, şi ea, plimbându-şi cuţitaşul neted în palmele mici, făcea eforturi să citească."[2]

Anna nu poate citi pentru că se gândeşte întruna la Vronski, pentru că-şi doreşte ea însăşi să trăiască. Dacă s-

[2] Lev Tolstoi, *Anna Karenina,* vol. 1, trad. şi note de Emil Iordache, postfaţă de Sorina Bălănescu, Editura Polirom, Iaşi, 2003, pp. 146-147. Pamuk foloseşte o traducere engleză – cea a lui Richard Reaver şi Larissa Volokhonsky.

ar putea concentra asupra romanului, şi-ar putea-o imagina cu uşurinţă pe *lady* Mary încălecând şi urmărind haita câinilor de vânătoare. Ar vizualiza scena ca şi cum ar privi-o de la o fereastră, simţind cum păşeşte încet în cadrul observat de ea din exterior.

Majoritatea romancierilor consideră că parcurgerea paginilor de început ale unui roman seamănă cu pătrunderea într-un peisaj pictat. Să ne amintim cum îşi începe Stendhal romanul *Roşu şi negru.* Mai întâi vedem de la depărtare oraşul Verrières, colina pe care este situat, casele albe cu acoperişuri roşii şi ţuguiate, pâlcurile de castani în floare şi ruinele fortificaţiilor, sub care curge râul Doubs. După aceea observăm joagărele şi fabrica ce produce *toiles peintes,* pânzeturi cu imprimeuri colorate.

În pagina imediat următoare îl cunoaştem deja pe primar, unul dintre personajele centrale, identificându-i chiar şi trăsăturile caracteristice.

Adevărata plăcere la lectura unui roman pleacă de la capacitatea de a vedea lumea nu din exterior, ci prin ochii protagoniştilor care trăiesc în universul respectiv. Atunci când citim un roman, oscilăm între imaginea de ansamblu şi momentele care se scurg cu repeziciune, între ideile generale şi evenimentele specifice, cu o rapiditate pe care niciun alt gen literar n-o poate oferi. Când privim de la distanţă un peisaj pictat, ne trezim brusc implicaţi în starea de spirit şi gândurile individului din peisaj. Un alt exemplu similar ar fi acela al modului în care privim o figură umană micuţă conturată printre stânci, râuri şi abundenţa frunzelor de copac din peisajele chinezeşti: ne concentrăm asupra ei, după care încercăm să ne imaginăm peisajul înconjurător prin ochii acesteia. (Pictura chinezească este făcută pentru a fi citită în această manieră.) După aceea constatăm că peisajul a fost creat tocmai pentru a reflecta gândurile, emoţiile şi percepţiile figurii încadrate în el. În acelaşi fel, înţelegând că peisajul din interiorul unui roman este o extensie sau o parte din starea mentală a protagoniştilor, ne dăm seama că ne identificăm cu aceste personaje prin intermediul unei tranziţii perfect coerente. Lectura unui

roman înseamnă, pe lângă încredinţarea contextului general propriei memorii, urmărirea minuţioasă a gândurilor şi acţiunilor protagoniştilor şi înzestrarea lor cu sens în funcţie de decorul general. Ne aflăm acum înăuntrul peisajului pe care cu puţin timp în urmă îl contemplam din exterior: pe lângă vizualizarea munţilor, simţim răcoarea râului şi adulmecăm parfumul pădurii, vorbim cu personajele şi ne cufundăm tot mai mult în universul romanului. Limbajul acestuia ne ajută să combinăm aceste elemente distincte şi îndepărtate şi să vedem atât chipurile, cât şi gândurile protagoniştilor ca părţi ale unei viziuni de ansamblu.

Mintea noastră lucrează intens atunci când ne adâncim într-un roman, dar nu la fel ca mintea Annei în timp ce stă în trenul gălăgios şi acoperit cu zăpadă, care duce la St. Petersburg. Oscilăm în permanenţă între decor, copaci, personaje, gândurile lor şi obiectele pe care le ating – de la obiecte la amintirile pe care acestea le evocă, la alte personaje şi, ulterior, la reflecţii generale. Mintea şi percepţia noastră acţionează ţintit cu multă concentrare şi cu rapiditate, îndeplinind simultan numeroase operaţiuni, însă mulţi dintre noi nu mai conştientizează acest lucru pe parcurs. Ne aflăm în postura unuia care conduce o maşină şi care nu mai este conştient de faptul că apasă butoane şi pedale, roteşte cu grijă volanul în conformitate cu o mulţime de reguli, observă şi interpretează semne de circulaţie şi ţine cont de trafic.

Analogia cu şoferul este valabilă nu doar pentru cititor, ci şi pentru romancier. Unii romancieri nu sunt deloc conştienţi de tehnicile pe care le utilizează. Aceştia scriu spontan, ca şi cum ar săvârşi un act perfect natural, fără să-şi dea seama de operaţiunile şi calculele pe care le face mintea lor şi de faptul că folosesc ambreiaje, frâne şi butoane specifice artei romanului. Să folosim cuvântul „naiv” pentru a descrie acest tip de sensibilitate, acest tip de romancier şi cititor – cel care nu este deloc preocupat de aspectele artificiale ale scrierii şi citirii unui roman. Iar cuvântul „reflexiv” o să-l utilizăm pentru descrierea

sensibilităţii opuse, adică a cititorului sau scriitorului fascinat de artificialitatea textului şi de incapacitatea acestuia de a egala realitatea, cel care este foarte atent la metodele folosite în scrierea unui roman şi la modul în care funcţionează mintea noastră pe parcursul lecturii. Romancierul întruchipează arta de a fi în acelaşi timp naiv şi reflexiv.

Sau de a fi în acelaşi timp naiv şi „sentimental”. Friedrich Schiller a propus pentru prima dată această distincţie în faimosul eseu *Über naïve und sentimentalische Dichtung* („Despre poezia naivă şi sentimentală”, 1795-1796). Cuvântul german *sentimentalisch* folosit de Schiller pentru a descrie poetul modern meditativ şi frământat, care şi-a pierdut latura candidă şi acea *naïveté*, este întrucâtva diferit de termenul „sentimental” din engleză. Însă nu are rost să stăruim asupra lui; de fapt Schiller l-a împrumutat din engleză, inspirat de O *călătorie sentimentală* a lui Laurence Sterne. (Enumerând exemple de genii naive, Schiller îi menţionează laudativ pe Sterne alături de Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe şi chiar Dürer.) Este suficient să ştim că Schiller foloseşte cuvântul *sentimentalisch* pentru a descrie starea mentală ce se abate de la simplitatea şi puterea naturii, fiind captivă propriilor emoţii şi gânduri. Scopul meu este acela de a înţelege cât mai profund eseul lui Schiller, pe care l-am îndrăgit încă de tânăr, dar şi de a-mi clarifica prin intermediul acestuia propriile opinii asupra artei romanului (lucru pe care l-am făcut de-a lungul vieţii) şi de a le exprima cât mai exact (aşa cum încerc să fac acum).

Astfel, în această scriere faimoasă, pe care Thomas Mann o numeşte „cel mai frumos eseu din limba germană”[3], Schiller grupează poeţii în două categorii: naivi şi sentimentali. Poeţii naivi sunt una cu natura; de fapt sunt precum natura – liniştiţi, neîndurători şi înţelepţi. Scriu poezie spontan, aproape fără să cugete şi fără să ia în considerare consecinţele intelectuale ori etice ale propriilor

[3] În afara situaţiilor în care sunt menţionate alte surse, toate citatele din această carte sunt transpuse în limba română de traducător.

cuvinte şi fără să îi intereseze ce ar spune alţii. Pentru aceştia – în contrast cu scriitorii contemporani – poezia este asemenea unei impresii pe care natura o lasă asupra lor în mod organic şi care nu îi mai părăseşte niciodată. Pentru poeţii naivi poezia se iveşte în mod spontan din universul natural din care aceştia fac parte. Credinţa că un poem nu este ceva conceput şi elaborat în mod conştient de către poet, compus într-un anumit metru şi construit printr-o permanentă revizuire şi autocritică, ci mai degrabă ceva care ar trebui scris nereflexiv şi chiar dictat de natură, de Dumnezeu ori de o altă forţă, e o concepţie romantică susţinută de Coleridge, un adept devotat al romantismului german, şi exprimată cu claritate în prefaţa din 1816 a poemului său *Kubla Khan.* (Ka, protagonistul poet al romanului meu *Zăpada,* îşi scrie poemele influenţat de Coleridge şi de Schiller, şi din aceeaşi perspectivă naivă asupra poeziei.) în eseul lui Schiller, care îmi stârneşte o admiraţie profundă la fiecare lectură, printre caracteristicile definitorii ale poetului naiv există una pe care aş vrea să o subliniez în mod special: poetul naiv nu are nicio îndoială că exprimarea, cuvintele, versurile lui vor înfăţişa imaginea de ansamblu, o vor reprezenta, vor descrie şi dezvălui cu precizie şi în detaliu semnificaţia lumii – de vreme ce această semnificaţie nu îi este nici tăinuită şi nici străină.

Prin contrast, potrivit lui Schiller, poetul „sentimental” (emoţional, reflexiv) este îngrijorat în primul rând de un singur aspect: el nu ştie sigur dacă propriile cuvinte vor cuprinde realitatea, dacă o vor atinge, dacă exprimările lui vor transmite semnificaţia intenţionată. Aşadar, el este extrem de conştient de poemul pe care îl scrie, de metodele şi tehnicile pe care le foloseşte şi de artificiul implicat în strădania lui. Poetul naiv nu diferenţiază propria percepţie asupra lumii de lumea însăşi. Însă poetul modern, sentimental-reflexiv, pune la îndoială tot ce percepe, chiar şi propriile simţiri. Iar atunci când îşi transpune percepţiile în versuri, este preocupat de principii educative, etice şi intelectuale.

Acest eseu faimos şi totodată extrem de amuzant al lui

Schiller reprezintă o sursă atrăgătoare pentru cei care vor să reflecteze asupra corelaţiei dintre artă, literatură şi viaţă. În tinereţe l-am citit de nenumărate ori, gândindu-mă la exemplele pe care le oferă, la tipurile de poet descrise şi la diferenţele existente între a scrie spontan şi a scrie într-un mod conştient, cu sprijinul intelectului. De asemenea, mă gândeam şi la mine însumi ca romancier şi, desigur, la numeroasele stări trăite când mi-am scris romanele. Mi-am amintit ce am simţit cu ani în urmă, când lucram la picturile mele. De la şapte până la douăzeci şi doi de ani am pictat în mod constant, visând ca într-o bună zi să devin pictor. Însă am rămas un artist naiv şi am abandonat pictura – probabil după ce am devenit conştient de asta. Tot în acea perioadă consideram ceea ce Schiller numeşte „poezie” drept artă şi literatură în sensul cel mai general. Voi proceda la fel şi în cele ce urmează, păstrând tradiţia prelegerilor Norton. Această lucrare densă şi provocatoare a lui Schiller mă va însoţi în analiza artei romanului, amintindu-mi pe parcurs de propria-mi tinereţe, când oscilam discret între „naiv” şi „sentimental”.

De fapt, după un anumit moment, eseul lui Schiller nu vorbeşte doar despre poezie sau despre artă ori literatură în general, ci devine un text filosofic despre tipologia umană. În acest stadiu, în care textul atinge punctul dramatic şi filosofic maxim, îmi face plăcere să citesc printre rânduri opiniile şi gândurile sale. Atunci când spune că „există două tipologii umane”, Schiller vrea să mai afirme, conform istoricilor literari germani, şi că ele sunt reprezentate de „cei naivi, asemenea lui Goethe, şi cei sentimentali, ca mine”. Schiller îl invidia pe Goethe nu doar pentru talentul său poetic, ci şi pentru seninătatea, detaşarea, egoismul, încrederea în sine şi spiritul său aristocratic, pentru modul relaxat în care îşi exprima ideile geniale, pentru capacitatea de a fi el însuşi, pentru simplitatea, modestia şi geniul lui şi pentru faptul că nu era conştient de aceste lucruri, la fel ca un copil. Prin contrast, în propria-i activitate literară Schiller era mult mai reflexiv şi mai intelectual, mult mai complex şi mai chinuit, mult

prea conştient de metodele literare întrebuinţate, asaltat de numeroase întrebări şi incertitudini asupra lor – şi simţind totodată că aceste atitudini şi caracteristici erau mai „moderne”.

Acum treizeci de ani, când am citit *Despre poezia naivă şi sentimentală*, mă plângeam şi eu – la fel cum Schiller vitupera la adresa lui Goethe – de natura naivă şi copilăroasă a romancierilor turci din generaţia precedentă. Îşi scriau romanele extrem de uşor, fără a se preocupa vreodată de probleme de stil şi tehnică. Şi foloseam termenul „naiv” (în mod constant şi cu sens tot mai negativ) pentru a-i caracteriza nu doar pe ei, ci pe orice scriitor de pe planetă care considera romanul balzacian de secol XIX ca pe o entitate naturală şi îl accepta fără vreo urmă de reţinere. Acum, după o aventură de treizeci şi cinci de ani ca romancier, aş vrea să continui cu propriile exemple, pe măsură ce încerc să mă conving că am ajuns la un echilibru între romancierul naiv şi cel sentimental dinăuntrul meu.

Mai devreme, discutând despre lumea evocată în romane, am folosit analogia cu peisajul. Am adăugat că unii dintre noi nu sunt atenţi la ceea ce se petrece în mintea noastră pe parcursul lecturii, la fel cum un şofer nu e conştient de manevrele pe care le face când conduce. Cititorul şi romancierul naiv sunt precum cei care cred sincer că înţeleg un ţinut şi oamenii care-l locuiesc doar privindu-i pur şi simplu pe geamul maşinii ce străbate peisajul. Şi pentru că acest gen de persoană crede în forţa decorului pe care-l vede prin geamul maşinii, s-ar putea să înceapă să descrie oameni şi să emită sentinţe care să trezească invidia romancierului sentimental-reflexiv. Prin contrast, acesta din urmă va spune că perspectiva înfăţişată prin geamul maşinii este una limitată de cadrul ei şi că, oricum, parbrizul este plin de noroi, după care se va retrage într-o tăcere beckettiană. Ori, la fel ca mine şi mulţi alţi romancieri contemporani, va descrie volanul, butoanele şi parbrizul murdar ca făcând parte din peisaj, pentru a nu uita că ceea ce vedem este limitat de perspectiva

romanului.

Înainte de a fi cuceriţi de analogie şi seduşi de eseul lui Schiller, să enumerăm cu atenţie cele mai importante procese care se desfăşoară în mintea noastră atunci când lecturăm un roman. Citirea unui roman impune întotdeauna efectuarea acestor operaţiuni, însă doar romancierul „sentimental” le poate recunoaşte şi inventaria în detaliu. O astfel de listă ne va reaminti ce reprezintă de fapt romanul – ceva ce cunoaştem, dar se prea poate să fi uitat. Iată care ar fi acestea:

1. Observăm cadrul general şi urmărim naraţiunea. În cartea sa despre *Don Quijote* al lui Cervantes, filosoful spaniol José Ortega y Gasset afirmă că citim romane de aventuri, romane cavalereşti şi romane de consum (poliţiste, de spionaj, de dragoste şi altele care pot fi adăugate pe această listă) pentru a vedea ce se întâmplă mai departe, însă citim romanul modern (se referă la ceea ce azi numim „romanul literar”) pentru atmosferă. După Ortega y Gasset, romanul de atmosferă reprezintă ceva mult mai valoros. Este ca un „peisaj pictat” şi conţine foarte puţine elemente narative.

Dar citim întotdeauna un roman – indiferent dacă are o naraţiune bogată în evenimente şi acţiuni sau e lipsit de elemente narative, ca pe un peisaj pictat – în aceeaşi manieră fundamentală. Practica obişnuită este aceea de a urmări naraţiunea şi de a încerca să dibuim semnificaţia şi ideea principală sugerate de ceea ce întâlnim la lectură. Chiar dacă într-un roman, la fel ca într-un peisaj pictat, sunt conturate numeroase frunze de copac individuale, fără a se povesti măcar vreun eveniment (tipul de tehnică folosit, de exemplu, într-un *nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet sau Michel Butor), încercăm să analizăm ce vrea să spună naratorul prin această metodă şi ce fel de poveste vor contura în final aceste frunze. Mintea noastră caută în permanenţă un motiv, o idee, un scop, un centru secret.

2. Transformăm cuvintele în imagini mentale. Romanul spune o poveste, însă un roman nu este doar o poveste. Povestea creşte încet dintr-o multitudine de obiecte,

descrieri, sunete, conversaţii, fantezii, amintiri, bucăţi de informaţie, gânduri, evenimente, scene şi momente. Pentru a obţine plăcere din lectura unui roman, trebuie să te bucuri de acţiunea de a porni dinspre cuvinte şi de a le transforma în imagini mentale. Vizualizând în imaginaţie cele descrise prin cuvinte (ce vor ele să ne spună), noi, cititorii, desăvârşim povestea. Astfel, ne stimulăm imaginaţia căutând să aflăm ce vrea să spună cartea ori ce vrea să ne spună naratorul, ce intenţionează el să spună, ce crede că ne spune – cu alte cuvinte, căutând centrul romanului.

3. O altă parte a minţit noastre se întreabă cât din povestea spusă de scriitor reprezintă o experienţă reală şi cât e imaginaţie. Ne punem această întrebare mai ales în acele pasaje ale romanului care ne stârnesc uimirea, admiraţia sau uluirea. A citi un roman înseamnă a ne întreba încontinuu, chiar şi în acele momente în care ne cufundăm cel mai tare în poveste: cât din ea e închipuire şi cât este realitate? Adică există un paradox logic între, pe de-o parte, experienţa de a te pierde în roman şi de a crede în mod naiv că totul este real şi, pe de altă parte, curiozitatea sentimental-reflexivă legată de cantitatea de fantezie inclusă în el. Însă forţa şi vitalitatea inepuizabile ale artei romanului îşi au sursa tocmai în această logică unică şi în fundamentarea pe acest tip de conflict. Lectura unui roman înseamnă înţelegerea lumii prin intermediul unei logici non-carteziene. Prin aceasta înţeleg capacitatea constantă şi neabătută de a crede simultan în idei contradictorii. Astfel, încetul cu încetul, îşi face apariţia o a treia dimensiune a realităţii: dimensiunea lumii complexe a romanului. Elementele acesteia se află în contradicţie, dar, în acelaşi timp, ele sunt acceptate şi descrise.

4. Şi totuşi ne întrebăm: aşa arată realitatea? Lucrurile povestite, văzute şi descrise în roman sunt conforme cu ceea ce ştim din propria noastră viaţă? De exemplu, ne putem întreba dacă un pasager dintr-un tren ce merge de la Moscova la St. Petersburg în anii 1870 ar fi putut avea suficient confort şi linişte pentru lectura unui roman sau

prozatorul încearcă să ne spună că Anna este un cititor autentic, căruia îi place să citească chiar şi în mijlocul unei zarve deranjante. În centrul artei romancierului sălăşluieşte un optimism care-l face să creadă că, dacă e prezentată într-o formă adecvată, acea cunoaştere pe care o dobândim din experienţa zilnică poate deveni o formă de cunoaştere validă a realităţii.

5. Sub influenţa acestui optimism, evaluăm şi obţinem plăcerea din precizia analogiilor, puterea fanteziei şi a naraţiunii, construcţia frazelor şi poezia şi muzica tainice şi candide ale prozei. Problemele şi preferinţele ce ţin de stil nu stau la baza romanului, dar se află undeva foarte aproape de el. Însă subiectul poate fi abordat prin intermediul a mii de exemple.

6. Emitem judecăţi morale legate de deciziile şi comportamentul protagoniştilor. În acelaşi timp, îl judecăm pe autor pentru judecăţile morale emise asupra propriilor lui personaje. Judecata morală este o prezentă inevitabilă într-un roman. Să reţinem faptul că arta romanului produce cele mai bune rezultate nu prin judecarea personajelor, ci prin înţelegerea lor, astfel că trebuie să evităm să ne lăsăm dominaţi de componenta acuzatoare a minţii noastre. La lectura unui roman moralitatea trebuie să facă parte din peisaj, nu să fie ceva care izvorăşte din noi şi ţinteşte personajele.

7. Pe măsură ce mintea noastră realizează simultan toate aceste operaţiuni, ne felicităm pentru cunoaşterea, profunzimea şi înţelegerea dobândite. Relaţia intensă pe care o stabilim cu textul ni se pare nouă, cititorilor, o reuşită personală, în special în cazul romanelor de o înaltă calitate literară. În sinea noastră se conturează încet dulcea iluzie că romanul a fost scris special pentru noi. Intimitatea şi încrederea care apar între autor şi cititor ne ajută să evadăm şi să evităm a ne îngrijora prea mult de fragmentele pe care nu le înţelegem ori de lucrurile cu care nu suntem de acord sau care ni se par inacceptabile. În felul acesta ajungem întotdeauna la un anumit grad de complicitate cu romancierul. Când citim un roman, o parte

din mintea noastră este preocupată de disimularea, încurajarea, conturarea şi construirea acelor atribute pozitive care nutresc respectiva complicitate. Pentru a crede naraţiunea, decidem să nu-l credem pe narator atât cât şi-ar dori el – căci vrem să continuăm să citim cu devotament povestea, în ciuda anumitor fisuri pe care le găsim în opiniile, tendinţele şi obsesiile scriitorului.

8. Cât timp se desfăşoară această activitate mentală, memoria noastră lucrează intens şi continuu. Avem senzaţia că, pentru a găsi înţeles şi plăcere în lectura universului pe care ni-l dezvăluie scriitorul, trebuie să căutăm un centru secret al romanului, aşa că încercăm să ne întipărim în memorie fiecare detaliu al acestuia, ca şi cum am învăţa pe dinafară fiecare frunză a unui copac. Dacă scriitorul nu şi-a simplificat şi diluat lumea descrisă, pentru a veni în ajutorul cititorului neatent, memorarea fiecărui detaliu este o sarcină dificilă. Această dificultate defineşte însă graniţele formei romaneşti. Romanul trebuie să aibă o lungime care să ne permită să reţinem toate detaliile acumulate pe parcursul lecturii, fiindcă semnificaţia tuturor lucrurilor întâlnite în timpul călătoriei prin acest decor se leagă de toate elementele deja întâlnite aici. În romanele bine construite toate detaliile sunt legate unele de altele, iar întreaga reţea de legături existente conturează atmosfera cărţii şi duce spre centrul secret al acesteia.

9. Căutăm acel centru necunoscut al romanului cu o atenţie maximă. Este cea mai frecventă operaţiune efectuată de mintea noastră la citirea unui roman, fie că este vorba de o lectură naivă ori de una sentimental-reflexivă. Ceea ce diferenţiază romanul de restul naraţiunilor literare este faptul că el are un centru secret. Sau, mai exact, se bazează pe convingerea noastră că există un asemenea centru, care trebuie căutat pe parcursul lecturii.

Din ce este alcătuit acest centru al romanului? Din tot ceea ce constituie romanul, aş zice eu. Dar suntem oarecum convinşi că acest centru se află la mare depărtare

de suprafaţa romanului pe care-l urmărim cuvânt cu cuvânt. Ne imaginăm că s-ar afla undeva în fundal, invizibil, dificil de reperat, alunecos şi aproape dinamic. Plini de optimism, credem că semnele ce duc la acest centru se găsesc oriunde în roman şi că acest centru leagă între ele toate detaliile naraţiunii, tot ceea ce întâlnim la suprafaţa decorului extins. Pe parcurs voi discuta în ce măsură acest centru este real sau imaginar.

Pentru că ştim – ori presupunem – că romanele au un astfel de centru, noi, cititorii, ne comportăm asemenea unui vânător care vede în orice frunză sau creangă ruptă un semn, examinându-le atent pe măsură ce înaintează. Avansăm în naraţiune cu senzaţia că fiecare cuvânt, obiect, personaj, protagonist, conversaţie, descriere şi detaliu, toate caracteristicile lingvistice şi stilistice ale romanului şi toate turnurile poveştii implică şi indică ceva diferit de ceea ce este evident. Această convingere, cum că romanul are un centru, ne face să credem că orice amănunt ce ni se pare irelevant ar putea fi important şi că semnificaţia oricărui detaliu de suprafaţă poate fi una complet diferită. Romanele sunt naraţiuni deschise faţă de sentimente precum vinovăţia, paranoia şi anxietatea. Senzaţia profunzimii simţită la citirea unui roman, iluzia că acesta ne transpune într-un univers tridimensional, se naşte din prezenţa centrului, fie el real ori imaginar.

Elementul fundamental care deosebeşte romanul de epopee sau poemul epic, de romanţul medieval ori de o naraţiune de aventuri tradiţională este tocmai ideea unui centru. Romanele dezvoltă personaje mult mai complexe decât cele din naraţiunile epice, se concentrează pe oameni obişnuiţi şi se adâncesc în toate aspectele vieţii cotidiene. Însă îşi datorează aceste calităţi şi puteri prezenţei unui centru aflat undeva în fundal şi faptului că le citim tocmai cu această speranţă. Pe măsură ce romanul ne dezvăluie detaliile obişnuite ale vieţii, micile noastre iluzii, obiceiurile zilnice şi obiectele familiare, continuăm lectura plini de curiozitate – ba chiar cu uimire –, ştiind că toate acestea indică un înţeles mult mai profund, un sens aflat undeva în

fundal. Fiecare trăsătură a imaginii de ansamblu, fiecare frunză şi floare sunt interesante şi captivante pentru că ascund o semnificaţie.

Romanele pot atrage interesul oamenilor din epoca modernă, ba chiar al întregii umanităţi, căci sunt ficţiuni tridimensionale. Pot vorbi despre experienţe personale, despre cunoaşterea pe care o dobândim prin propriile noastre simţuri şi, în acelaşi timp, pot oferi o fărâmă de cunoaştere, o intuiţie, un indiciu despre cel mai profund lucru – cu alte cuvinte, despre centru sau despre ceea ce Tolstoi numea sensul vieţii (ori indiferent cum l-am numi), adică acel loc greu de atins despre care credem, plini de optimism, că există. Visul de a ajunge la cea mai profundă cunoaştere a lumii fără a fi nevoiţi să suportăm dificultăţile existente în filosofie ori presiunile sociale ale religiei – ci doar pe baza propriei experienţe, folosindu-ne propriul intelect – reprezintă un gen de speranţă extrem de democratică şi de egalitaristă.

Cu astfel de concentrare şi speranţă copleşitoare citeam şi eu romane între optsprezece şi treizeci de ani. Fiecare roman pe care l-am citit, încremenit în camera mea din Istanbul, mi-a oferit un univers la fel de abundent în detalii existenţiale ca orice enciclopedie ori muzeu, la fel de bogat în elemente umane ca propria-mi existenţă şi plin de exigenţe, consolări şi promisiuni care, prin amplitudinea şi profunzimea lor, erau comparabile cu cele existente în filosofie şi religie. Citeam romane într-o stare vecină cu visul, uitând de orice altceva din jur, pentru a dobândi cunoaşterea lumii, pentru a mă dezvolta şi a-mi modela sufletul.

E.M. Forster, pe care-l voi mai pomeni când şi când pe parcurs, spune în *Aspecte ale romanului* că „testul final al unui roman va fi afecţiunea noastră pentru el”[4]. Pentru mine valoarea unui roman constă în puterea lui de a declanşa căutarea unui centru care să poată fi proiectat de noi în mod naiv asupra lumii. Mai simplu spus, adevărata

[4] E.M. Forster, *Aspecte ale romanului,* traducere de Petru Popescu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, p. 31.

măsură a valorii sale trebuie să fie reprezentată de forţa lui de a sugera că viaţa este exact la fel ca acolo. Romanele trebuie să se ocupe de concepţiile noastre esenţiale despre viaţă şi trebuie citite cu speranţa că asta vor şi face.

Datorită structurii lor, adecvată căutării şi descoperirii unei semnificaţii ascunse sau a unei valori pierdute, genul cel mai potrivit pentru spiritul şi forma artei romaneşti este ceea ce germanii numesc *Bildungsroman* sau „romanul formării”, care vorbeşte despre formarea, educarea şi maturizarea unor personaje centrale tinere pe măsură ce încep să cunoască lumea. În tinereţe m-am antrenat prin lectura unor astfel de cărţi *(Educaţia sentimentală* a lui Flaubert sau *Muntele vrăjit* de Thomas Mann). Treptat, am început să disting acea cunoaştere fundamentală pe care o dezvăluia centrul romanului – cunoaşterea genului de loc care este lumea şi cunoaşterea naturii vieţii, şi nu doar în acel punct central, ci peste tot în roman. Probabil pentru că fiecare frază a unui roman bun trezeşte în noi percepţia cunoaşterii profunde, esenţiale, a ceea ce reprezintă existenţa noastră în lume, precum şi natura acelei percepţii. Am mai învăţat şi că traseul nostru în lume, viaţa pe care o trăim în oraşe, pe străzi, în case, încăperi şi în natură, nu reprezintă nimic altceva decât o căutare a unui înţeles ascuns, care poate sau nu să existe.

Pe parcursul discuţiei noastre vom analiza în ce măsură poate romanul să ducă toată această povară. Precum cititorul aflat în căutarea acelui centru pe parcursul lecturii sau personajele naive şi tinere pornite în căutarea sensului vieţii într-un *Bildungsroman,* pline de curiozitate, sinceritate şi credinţă, vom încerca şi noi să înaintăm către centrul artei romanului. Peisajul vast prin care ne vom perinda ne va duce la scriitor, la ideea de ficţiune şi ficţionalitate, la personaje, la acţiune, la problematica timpului, la obiecte, la perspectivă, la muzee şi la locuri pe care nu ie putem prevedea încă – poate la fel ca într-un roman adevărat.

# 2. Domnule Pamuk, toate acestea vi s-au întâmplat chiar dumneavoastră?

Când cineva nutreşte o adevărată pasiune pentru romane şi capătă obiceiul de a le citi, asta arată o dorinţă de a evada din logica unei lumi carteziene cu un singur centru, unde corpul şi mintea sau logica şi imaginaţia se află în opoziţie. Romanele sunt structuri unice, care ne permit să păstrăm în minte fără probleme idei contradictorii şi să înţelegem simultan puncte de vedere diferite. Am discutat puţin această problemă în prelegerea anterioară.

Aş vrea să vă dezvălui acum două dintre convingerile mele ferme şi, în acelaşi timp, contradictorii. Dar mai întâi să stabilesc contextul. În 2008 am publicat în Turcia un roman cu titlul *Muzeul inocentei*. Acesta are ca subiect, printre altele, acţiunile şi sentimentele unui bărbat pe nume Kemal, care e îndrăgostit puternic, până la obsesie. Nu după mult timp am început să aud următoarea întrebare din partea unor cititori, care credeau, se pare, că dragostea lui Kemal era descrisă într-o manieră extrem de realistă: „Domnule Pamuk, toate acestea vi s-au întâmplat chiar dumneavoastră? Domnule Pamuk, dumneavoastră sunteţi Kemal?”

Le-am dat două răspunsuri contradictorii, dar în care cred cu la fel de multă sinceritate:

1. „Nu, nu sunt personajul meu, Kemal.”
2. „Însă îmi va fi imposibil să-mi conving vreodată cititorii că nu sunt Kemal.”

Al doilea răspuns sugerează faptul că îmi este extrem de dificil – aşa cum le este deseori multor romancieri – să-mi

conving cititorii că nu trebuie să mă confunde cu protagonistul. În acelaşi timp, el insinuează că nu intenţionez să depun un efort prea mare pentru a demonstra că nu sunt Kemal. De fapt am scris romanul ştiind prea bine că cititorii mei – pe care îi putem considera naivi, nepretenţioşi – vor crede că eu sunt Kemal. De altfel, o parte din mine *îşi dorea* ca cititorii romanului să creadă acest lucru. Cu alte cuvinte, am urmărit ca romanul meu să fie perceput ca o ficţiune, ca un produs al imaginaţiei, dorindu-mi în acelaşi timp ca povestea şi personajele principale să fie considerate adevărate. Şi nu am crezut nicio clipă că aş fi ipocrit sau impostor fiindcă nutresc astfel de dorinţe contradictorii. Am învăţat cu timpul că arta scrierii unui roman constă în perceperea profundă a acestor dorinţe contradictorii, care însă nu te împiedică să scrii în continuare netulburat.

Atunci când Daniel Defoe a publicat *Robinson Crusoe,* a ascuns faptul că povestea era o ficţiune născută din propria-i imaginaţie. A pretins că era o poveste adevărată, iar apoi, când s-a aflat că romanul era o „minciună”, s-a simţit ruşinat şi a recunoscut – deşi numai într-o anumită măsură – ficţionalitatea poveştii sale. Timp de sute de ani – de la *Don Quijote* sau chiar *Povestea lui Genji* până la *Robinson Crusoe, Moby Dick* şi literatura de azi – scriitorii şi cititorii au încercat fără succes să ajungă la un consens privind natura ficţionalităţii romanului.

Nu aş vrea să rămâneţi cu impresia că îmi doresc să se ajungă la un astfel de acord. Dimpotrivă, arta romanului îşi trage forţa tocmai din absenţa unui consens absolut între scriitor şi cititor legat de înţelegerea ficţiunii. Cititorul şi autorul recunosc şi sunt de acord cu faptul că romanele nu sunt nici complet imaginare, nici pe deplin reale. Dar pe măsură ce citim, cuvânt cu cuvânt, frază după frază, această acceptare se transformă în interogaţie, într-o curiozitate intensă şi concentrată. Cititorul s-ar putea gândi că scriitorul trebuie să fi trăit *măcar ceva* din cele relatate, dar probabil că a exagerat sau şi-a imaginat o parte din poveste. Ori, dimpotrivă, cititorul, presupunând că scriitorii

sunt capabili să scrie doar despre propriile experienţe, începe să-şi imagineze „adevărul” despre autor. În funcţie de acea *naïveté* despre care am vorbit şi de sentimentele faţă de carte, cititorii pot percepe contradictoriu îmbinarea dintre realitatea şi imaginaţia conţinute de romanul pe care-l ţin în mâini. De fapt, citind acelaşi roman în perioade diferite de timp, pot avea chiar opinii contradictorii legate de gradul de fidelitate faţă de realitate sau, pe de altă parte, faţă de intervenţia imaginaţiei.

Una dintre satisfacţiile lecturii unui roman constă tocmai în acest tip de interogaţie: ce fragmente se bazează pe experienţa de viaţă reală şi care sunt pură imaginaţie. O alta survine în urma citirii a ceea ce spun romancierii în prefeţe, pe coperte, în interviuri ori memorii, unde încearcă să ne convingă fie că experienţele lor de viaţă sunt un produs al propriei imaginaţii, fie că naraţiunile lor imaginate sunt poveşti reale. La fel ca în cazul multor cititori, şi mie îmi face plăcere să citesc această „metaliteratură”, care uneori ia o formă teoretică, metafizică ori poetică. Afirmaţiile şi justificările pe care romancierii le utilizează pentru legitimarea textelor lor, limbajul neobişnuit, lipsa de sinceritate, eschivele şi inconsecvenţa, formele şi sursele împrumutate sunt uneori la fel de revelatoare ca şi propriile lor romane. Impactul pe care îl are un roman asupra cititorului este determinat, în parte, şi de ceea ce spun criticii în diferite ziare şi reviste ori chiar de declaraţiile scriitorului, menite să controleze şi să manipuleze felul în care romanul este perceput, citit şi savurat.

În cei trei sute de ani ce au trecut de la Defoe până azi, indiferent unde a prins rădăcini, romanul a reuşit să înlocuiască celelalte genuri literare, începând cu poezia. Şi a devenit rapid forma literară dominantă, răspândind treptat, în societăţile de pretutindeni, conceptul de ficţiune asupra căruia convenim cu toţii azi (ori convenim să nu convenim). Industria cinematografică s-a clădit pe ideea de ficţiune creată şi răspândită de roman, iar în secolul XX filmul a transformat la rândul lui această idee în ceva ce acceptăm cu toţii azi – sau cel puţin părem că acceptăm.

Acest proces poate fi asemuit cu modul în care arta picturii elaborată în perioada renascentistă, o artă întemeiată pe perspectivă, şi-a stabilit o poziţie dominantă în întreaga lume timp de patru secole (cu ajutorul inventării fotografiei şi artei reproducerii). Aşa cum modalitatea în care câţiva pictori şi aristocraţi italieni din secolul al XV-lea vedeau şi reprezentau lumea este considerată azi normă, înlocuind alte moduri de reprezentare, tot astfel şi ideea de ficţiune răspândită de roman şi cinematografie a fost acceptată pretutindeni ca un lucru natural, uitându-se în mare parte detaliile originii istorice ale acesteia. Iată decorul în care ne plasăm în prezent.

Suntem deja familiarizaţi într-o anumită măsură cu istoria ascensiunii romanului în Anglia şi Franţa şi cu modul în care s-a consolidat ideea de ficţiune în aceste ţări. Însă ştim mult mai puţine despre descoperirile făcute şi soluţiile adoptate de către scriitorii care au împrumutat arta romanului *de la* ţările menţionate – mai exact, despre felul cum au adaptat conceptul de ficţiune recunoscut în Occident la propriul public cititor şi la cultura lor naţională. La baza acestor probleme, cu noile voci şi forme pe care le-au generat, se află procesul prin care ideea occidentală de ficţionalitate a suferit o adaptare creativă şi pragmatică la culturile locale. Autorii din afara spaţiului occidental, care s-au văzut obligaţi să lupte împotriva interdicţiilor, tabuurilor şi represiunii statelor autoritariste, au folosit ideea împrumutată a ficţionalităţii romanului pentru a vorbi despre „adevăruri” pe care nu le puteau exprima făţiş – aşa cum fusese folosit odinioară romanul în Occident.

Atunci când aceşti scriitori spuneau că romanele lor sunt în întregime un produs al imaginaţiei – afirmaţie opusă celei rostite de Defoe, care insistase că povestea lui era „complet adevărată” –, rosteau, evident, o minciună, la fel ca Defoe. Însă făceau acest lucru nu pentru a-l amăgi pe cititor, ci pentru a se apăra de un regim care putea să le interzică operele şi să îl pedepsească pe autor. Pe de altă parte, aceiaşi scriitori doreau să fie citiţi şi înţeleşi într-un anumit mod, astfel că în interviuri, în prefeţe ori pe

supracoperte susţineau că romanele lor spuneau de fapt „adevărul” şi descriau „realitatea”. Până la urmă, pentru a scăpa de povara morală a poziţiei lor contradictorii, ce-i ducea la ipocrizie, unii romancieri din afara spaţiului occidental au început chiar să dezvolte o încredere sinceră în lucrurile pe care le susţineau. Apariţia unor voci originale şi a unor forme noi ale romanului în interiorul societăţilor controlate s-a produs ca rezultat al acestor reacţii şi manevre politice necesare. Iar aici mă gândesc la Mihail Bulgakov, cu *Maestrul şi Margareta,* Sādegh Hedāyat, cu *Bufniţa oarbă,* Junichiro Tanizaki, cu *Naomi,* şi la *Institutul pentru Reglementarea Timpului (Saatleri Ayarlama Enstitüsü)* al lui Ahmet Hamdi Tanpınar, care pot fi citite toate în cheie alegorică.

Autorii din afara spaţiului occidental, vrând să atingă nivelul estetic ridicat al romanului din, să spunem, Londra sau Paris şi încercând deseori să se opună tipului de ficţiune larg acceptat în ţările lor (spunându-şi, probabil, că „în Europa nu se mai scrie aşa”) şi-au dorit să utilizeze, să adapteze şi să implementeze în propriile ţări cele mai recente forme de roman şi cele mai proaspete concepţii despre ficţiune. În acelaşi timp, doreau să întrebuinţeze ficţionalitatea ca pe un scut împotriva represiunilor statului (zicând, poate, „Nu mă puteţi acuza, romanele mele sunt un produs al imaginaţiei”). Dar *în acelaşi timp* doreau şi să se laude că declară deschis adevărul. Aceste posturi contradictorii – care sunt de fapt soluţii pragmatice la condiţiile sociale şi politice opresive – dau naştere unor noi forme şi tehnici ale romanului, în special în afara centrelor culturale occidentale.

Dacă ar fi să facem un studiu aprofundat al modului în care a fost folosită ficţionalitatea de romancieri în societăţile opresive neoccidentale, începând cu anii 1800 şi continuând până în secolul XX, în fiecare ţară şi la fiecare scriitor – o poveste complexă şi captivantă –, am putea observa că originalitatea şi creativitatea au apărut în majoritatea cazurilor ca o reacţie la aceste dorinţe şi exigenţe contradictorii. Chiar şi acum, când conceptul de

ficţiune impus de romanul modern a fost acceptat în întreaga lume, în mare măsură datorită cinematografiei, întrebarea „Toate acestea vi s-au întâmplat chiar dumneavoastră?” – o relicvă din epoca lui Defoe – nu şi-a pierdut valabilitatea. Dimpotrivă, de trei sute de ani încoace, întrebarea de mai sus reprezintă una dintre principalele forţe care susţin arta romanului şi-i justifică popularitatea.

Şi, pentru că am menţionat cinematografia, permiteţi-mi să ofer un exemplu din *Muzeul inocenţei*, un roman care vorbeşte despre industria filmului turcesc din anii 1970. Mărturisesc, fără nicio urmă de zâmbet, că la începutul anilor 1980 am scris scenarii pentru filmele turceşti, trăind în mod direct unele dintre lucrurile pe care le-am inclus în roman. La începutul anilor 1970 industria cinematografică din Turcia prospera şi atrăgea un public larg. Pe atunci se declara cu mândrie că Turcia produce anual mai multe filme decât orice altă ţară din lume, cu excepţia Americii şi a Indiei. În acele filme actori celebri îşi foloseau numele reale pentru personajele interpretate şi jucau roiuri care semănau îndeaproape cu viaţa lor reală. De exemplu, Türkan Şoray, o vedetă a perioadei respective, a interpretat-o pe renumita actriţă de film Türkan Şoray într-o poveste imaginară, iar ulterior, în interviurile date după apariţia filmului, a încercat să închidă breşa dintre viaţa ei reală şi cea pe care o înfăţişa în film. La fel ca unii cititori creduli, care îşi închipuie că eroul unui roman îl întruchipează chiar pe autor sau vreo altă persoană reală, cei care vizionaseră filmul au crezut fără reţineri că Türkan Şoray de pe marele ecran o reprezenta pe Türkan Şoray cea din viaţa reală – şi, fascinaţi de diferenţele dintre ele, încercau să îşi dea seama care detalii erau adevărate şi care erau imaginate.

De fiecare dată când citesc *În căutarea timpului pierdut*, care descrie lumea unui bărbat deloc diferit de Proust, şi eu sunt curios să aflu care sunt detaliile şi episoadele pe care autorul însuşi le-a trăit şi în ce măsură s-a întâmplat asta. Iată de ce îmi plac biografiile şi nu râd când mă ciocnesc de

naivitatea celor care confundă un actor de film cu personajul pe care-l interpretează. Dar şi mai interesantă pentru scopul acestei prelegeri şi în contextul unei discuţii despre arta romanului este atitudinea cititorului aşa-zis „isteţ”. Acesta va zâmbi văzând credulitatea unor spectatori şi va râde în hohote aflând cum vreun actor mai puţin renumit, cunoscut în roluri de personaje negative, a fost mustrat, lovit ori chiar aproape linşat de cetăţenii furioşi care l-au recunoscut pe străzile Istanbulului. Şi totuşi acest cititor „rafinat” nu se poate stăpâni să nu întrebe: „Domnule Pamuk, dumneavoastră sunteţi Kemal? Toate acestea vi s-au întâmplat chiar dumneavoastră?” Astfel de întrebări ne amintesc în permanenţă că romanele pot avea o semnificaţie diferită pentru fiecare cititor în parte, indiferent de cultura ori clasa lui socială.

Înainte de a da un al doilea exemplu legat de acelaşi subiect, permiteţi-mi să spun că deseori sunt de acord cu cei care se opun încercării de a înţelege un roman prin analiza biografiei autorului şi confundării eroului cu scriitorul. La puţin timp după publicarea *Muzeului inocenţei* în Istanbul, m-am întâlnit cu un vechi prieten pe care nu-l mai văzusem de ani buni, un profesor cu care port din când în când astfel de discuţii. Gândindu-mă că mă va compătimi, am început să mă plâng de faptul că toată lumea întreabă: „Domnule Pamuk, dumneavoastră sunteţi Kemal?” Am discutat despre acest lucru în timp ce ne plimbam pe străzile din Nişantaşı, locul în care se petrece acţiunea romanului. Ne-am reamintit de pasajul din cartea a unsprezecea a *Confesiunilor* lui Rousseau, unde acesta îşi exprimă nemulţumirea faţă de reacţiile la romanul său *Julie sau Noua Heloise* („Ceea ce le făcu pe femei să-mi fie atât de favorabile fu convingerea lor că-mi scrisesem aici propria mea poveste şi că eu însumi eram eroul acestui roman”[5]). Ne-au venit în minte şi eseul lui Michel Foucault, *Ce este un autor?,* conceptele de cititor ideal şi cititor implicit, scrierile lui Wolfgang Iser şi cele ale lui Umberto

[5] Jean-Jacques Rousseau, *Confesiuni,* vol. 3, traducere de Peride Martinescu, Editura pentru Literatură, Bucureşti. 1969, pp. 81-82.

Eco (ultimul dintre aceştia a ţinut prelegerile Norton în 1993 şi este un autor pe care eu şi vechiul meu prieten îl admirăm). Amicul meu a amintit şi de poetul arab Abu Nuwas, pe care-l menţionez în romanul *Cartea neagră,* în capitolul „Cei trei muşchetari” – un heterosexual care scrie ca şi cum ar fi homosexual. Şi mi-a spus că, de-a lungul vremii, mulţi scriitori chinezi au folosit naratori feminini în operele lor. Noi, doi intelectuali din afara spaţiului occidental care se plâng în permanenţă de lipsa de rafinament a compatrioţilor, am discutat fără prea multă îngrijorare despre felul cum interesul cititorului faţă de bârfă este încurajat de diferite publicaţii, împiedicând astfel poporul turc să ajungă la înţelegerea ideii occidentale de ficţiune şi roman.

Dintr-odată vechiul meu prieten s-a oprit în faţa unui bloc aflat peste drum de moscheea Teşvikiye, M-am oprit şi eu şi l-am privit întrebător.

— Am crezut că mergi acasă, mi-a zis el.

— E-adevărat, însă nu locuiesc aici, i-am răspuns.

— Serios? mi-a zis profesorul. M-am gândit că eroul tău, Kemal, locuieşte aici cu mama lui.

A zâmbit, dându-şi seama de greşeala făcută.

— Probabil că am presupus inconştient că şi tu te-ai mutat aici cu mama ta.

Ca nişte bătrâni ce au ajuns în punctul în care pot trece cu uşurinţă peste orice, am zâmbit amândoi la confuzia făcută între realitate şi ficţiune. Am înţeles că am căzut în această iluzie nu pentru că am fi uitat că romanele se bazează pe imaginaţie la fel de mult ca pe realitate, ci tocmai pentru că ele însele îi impun cititorului această iluzie. Şi ne-am dat seama că savurăm lectura romanelor tocmai cu acest scop: pentru a îmbina imaginarul cu realitatea. Ce simţeam noi în acel moment – în termenii pe care i-am propus în aceste prelegeri – era dorinţa de a fi în acelaşi timp „naivi” şi „sentimentali”. Lectura unui roman, la fel ca şi scrierea lui, implică o permanentă oscilare între aceste două atitudini.

Iar acum pot introduce tema reală a acestei prelegeri:

„marca” scriitorului – modalitatea unică a acestuia de a reda lumea. Dar să ne amintim mai întâi una sau două chestiuni menţionate în prima prelegere. Am vorbit despre centrul real sau imaginar, situat undeva în fundalul fiecărui roman şi care îl distinge de alte naraţiuni detaliate, cum ar fi povestirile de aventuri ori poemele epice. Romanul ne conduce la adevărul tainic pe care-l promite, ne duce către un centru, pornind de la cele mai mici detalii şi întâmplări pe care le observăm cu toţii în viaţa de zi cu zi şi care ne sunt familiare fiecăruia în mod diferit. Ca să simplific lucrurile, o să numesc aceste observaţii *experienţe senzoriale.* A deschide o fereastră, a sorbi o gură de cafea, a urca nişte trepte, a te pierde într-o mulţime, a te împotmoli în trafic, a-ţi ciupi degetul într-o uşă, a-ţi pierde ochelarii, a dârdâi de frig, a urca un deal, a înota în prima zi de vară, a întâlni o femeie frumoasă, a savura o prăjitură pe care n-ai mai gustat-o din copilărie, a privi pe geamul unui compartiment de tren, a mirosi o floare nemaiîntâlnită, a te enerva pe părinţi, a împărtăşi un sărut, a privi oceanul pentru prima dată, a deveni gelos, a savura un pahar cu apă rece – unicitatea fiecăreia dintre aceste senzaţii şi modul cum se întretaie cu experienţele altor oameni formează temelia savurării şi înţelegerii unui roman.

Parcurgând descrierea scenei în care Anna Karenina încearcă să citească în compartimentul unui tren de noapte, în timpul unei furtuni de zăpadă, ne dăm seama că am avut parte de experienţe senzoriale similare. Poate că şi noi am călătorit la un moment dat cu un tren de noapte printr-o ninsoare abundentă. Ori s-ar putea să ne fi fost greu să ne concentrăm asupra unei lecturi, căci mintea ne era ocupată cu altceva. Nu trebuie să fi fost vorba în mod obligatoriu de trenul Moscova-St. Petersburg, ca în cazul Annei Karenina. Însă am trăit suficiente experienţe similare pentru a putea împărtăşi senzaţiile personajului Sugestivitatea universală şi limitele romanului sunt determinate de acest aspect împărtăşit al vieţii de zi cu zi. Dacă nimeni nu va mai călători niciodată noaptea cu trenul, având drept tovarăş un roman, atunci cititorului îi va fi

dificil să înţeleagă situaţia Annei din noaptea respectivă, iar dacă mii de astfel de detalii se vor estompa ori vor dispărea, cititorul va înţelege cu greutate însuşi romanul *Anna Karenina.*

Sentimentele Annei din acea noapte sunt atât de asemănătoare şi totuşi atât de diferite de propriile noastre experienţe, încât au capacitatea de a ne fermeca. Şi pentru că într-un ungher al minţii noastre ştim că aceste detalii şi aceste senzaţii se pot naşte numai din viaţa însăşi, din faptul că sunt *trăite*, înţelegem că Tolstoi ne comunică, prin intermediul Annei, propria experienţă de viaţă şi propriul univers senzorial. Acest lucru întruchipează cu exactitate ceea ce spunea Flaubert în acea propoziţie citată atât de des care i se atribuie: „Eu sunt doamna Bovary”. Flaubert nu a fost femeie, nu s-a căsătorit niciodată, iar propria lui viaţă nu a avut nici cea mai mică asemănare cu cea a eroinei din romanul său. Însă el a trăit experienţele ei senzoriale (nefericirea ei, dorinţa arzătoare pentru o existenţă plină de culoare, meschinăria vieţii oraşului de provincie din Franţa secolului al XIX-lea, discrepanţa dureroasă dintre visele şi realitatea clasei de mijloc). A exprimat într-un mod absolut convingător perspectiva sa asupra lucrurilor prin perspectiva doamnei Bovary. Totuşi, în ciuda talentului şi a forţei sale de expresie – ori tocmai datorită talentului –, sunt momente în care avem impresia că Flaubert şi-a imaginat toate acele detalii, care par atât de fidele realităţii.

Precizia, claritatea şi frumuseţea detaliilor, senzaţia că „Da, lucrurile sunt exact aşa” pe care ne-o stârneşte o descriere şi capacitatea inspiratoare a unui text de a da viaţă unei scene în imaginaţia noastră – iată care sunt calităţile care ne fac să admirăm un scriitor. De asemenea, credem că un astfel de scriitor are talentul de a descrie anumite senzaţii ca şi cum le-ar fi trăit el însuşi, că e capabil să ne convingă ca a trăit lucruri pe care doar le-a imaginat. Să numim această iluzie *forţa* romancierului. Şi aş vrea să subliniez încă o dată cât de uimitoare este această forţă. Aş vrea să subliniez încă o dată faptul că, deşi pe

parcursul lecturii este posibil să uităm temporar de prezenţa romancierului, nu putem reuşi acest lucru necontenit, deoarece comparăm în permanenţă detaliile senzoriale ale naraţiunii cu propria experienţă de viaţă, evocându-le în minte prin intermediul acestei cunoaşteri. Una dintre plăcerile esenţiale ale lecturii unui roman – la fel ca în cazul Annei Karenina când citeşte în tren – este aceea de a ne compara viaţa cu viaţa altora. Acest lucru este valabil chiar şi atunci când lecturăm un roman care pare că se bazează în întregime pe imaginaţie. Romanele istorice, fantastice, ştiinţifico-fantastice, filosofice, de dragoste, precum şi multe alte cărţi care combină aceste tipuri, sunt de fapt, la fel ca aşa-numitele romane realiste, bazate pe observaţii asupra vieţii cotidiene din perioada în care au fost scrise.

Odată ce am căutat o semnificaţie mult mai profundă în peisajul complex al romanului, am savurai experienţele senzoriale ale protagoniştilor (felul în care apare lumea în ochii personajelor, divulgat prin conversaţiile şi detaliile din vieţile acestora) şi ne-am cufundat pe deplin în universul romanului, putem uita de scriitorul însuşi. De fapt o parte a minţit noastre – cea care ne face naivi – poate chiar să uite că romanul pe care îl ţinem în mâini a fost conceput şi creat de un scriitor. O trăsătură specifică a romanului este aceea că scriitorul este prezent cel mai mult în text în momentele în care uităm complet de el. Iar aceasta se întâmplă din cauză că acelea sunt momentele în care credem că lumea ficţională este adevărată, că este reală, şi considerăm că „oglinda” scriitorului (o metaforă învechită a modului în care romanul descrie sau „reflectă” realitatea) este o oglindă perfectă şi normală. Bineînţeles că nu există oglinzi perfecte. Există doar oglinzi care corespund cu desăvârşire aşteptărilor noastre. Atunci când se hotărăşte să citească un roman, fiecare cititor îşi alege o astfel de oglindă în funcţie de gustul său personal.

Când spun că nu există oglinzi perfecte, mă refer la ceva mai mult decât nişte banale diferenţe de stil. Acel ceva – care face posibilă întreaga literatură – este acum subiectul

nostru. Ceea ce simţim atunci când tragem draperiile, pentru ca soarele să între în încăpere, când aşteptăm un lift care întârzie, când intrăm pentru prima dată într-o încăpere, când ne spălăm pe dinţi, când auzim un tunet, când zâmbim către o persoană pe care o urâm sau când adormim la umbra unui copac – toate aceste senzaţii ale noastre sunt în acelaşi timp similare cu ale altora şi diferite de ele. Asemănările ne permit să ne imaginăm întreaga omenire prin literatură şi fac posibilă ideea unei literaturi universale – a unui roman universal. Însă fiecare romancier are un mod diferit de a simţi – şi a scrie despre – cafeaua pe care o bea, răsăritul soarelui sau prima lui iubire. Aceste diferenţe se extind asupra tuturor personajelor romanului. Ele formează baza stilului romancierului şi „marca" acestuia.

„Domnule Pamuk, v-am citit toate cărţile", mi-a spus cândva o femeie în Istanbul. Avea aproape vârsta mătuşii mele şi chiar şi ceva din înfăţişarea unei mătuşi. „Aţi fi surprins să ştiţi cât de bine vă cunosc." Privirile ni s-au intersectat. M-a cuprins un sentiment de vinovăţie şi jenă şi am crezut că înţeleg ce vrea să spună. Cu timpul, remarca acelei femei trecute prin viaţă şi mai în vârstă cu aproape o generaţie decât mine, stinghereala simţită în momentul respectiv şi implicaţiile privirii ei atente mi s-au întipărit în minte, aşa că am încercat să înţeleg ce m-a buimăcit.

Când femeia mi-a spus „Vă cunosc", nu susţinea că-mi cunoaşte povestea vieţii, familia, locul unde am trăit, şcolile pe care le-am frecventat, romanele scrise sau problemele politice întâmpinate. Nici că-mi ştie viaţa privată, obiceiurile personale ori caracterul şi perspectiva despre lume, pe care am încercat să le redau, asociindu-le cu oraşul meu natal, în volumul *Istanbul.* Femeia nu-mi confundase povestea cu aceea a personajelor mele ficţionale. Părea că vorbeşte despre un lucru mult mai profund, mai intim şi mai tainic iar eu simţeam c-o înţeleg. Lucrul care i-a permis să mă cunoască atât de bine a fost propria mea experienţă senzorială, pe care am redat-o în mod inconştient în toate cărţile mele, prin toate personajele. Mi-am proiectat

experienţa asupra personajelor: ce simt eu atunci când respir mireasma pământului îmbibat de ploaie, când mă cherchelesc într-un restaurant zgomotos, când ating proteza tatălui meu decedat, când regret că sunt îndrăgostit, când scap de ceva cu o mică minciună, când stau la rând într-un birou guvernamental, ţinând un document umezit de transpiraţia mâinilor mele, când văd copiii jucând fotbal în stradă, când mă tund, când privesc fotografii cu paşale ori fructe atârnând în prăvăliile din Istanbul, când nu reuşesc la testul pentru carnetul de conducere, când sunt trist că toţi au părăsit staţiunea la sfârşit de vară, când sunt incapabil să mă ridic şi să închei o vizită lungă, în ciuda orei târzii, când opresc sporovăială televizorului din sala de aşteptare a unui cabinet medical, când dau peste un vechi prieten din perioada serviciului militar sau când se instaurează o linişte bruscă într-o conversaţie antrenantă. Nu m-am simţit niciodată stingherit când cititorii mei credeau că aventurile eroilor mei îmi aparţin şi mie, deoarece ştiam că nu era adevărat. Mai mult, mă susţineau trei secole de teorie a romanului şi ficţiunii, pe care puteam să le folosesc pentru a mă proteja împotriva acestor opinii. Şi eram pe deplin conştient că teoria romanului exista cu scopul de a menţine şi susţine independenţa imaginaţiei faţă de realitate. Însă când un cititor inteligent mi-a spus că tocmai senzaţia de realitate a detaliilor din roman le-a făcut să pară că-mi aparţin, m-am simţit stânjenit, asemenea unuia care a mărturisit lucruri intime legate de fiinţa lui sau a cărui spovedanie scrisă a mai fost citită de cineva.

Dar şi mai tare mă incomoda faptul că vorbeam cu un cititor dintr-o tară musulmană, unde nu este chiar ceva obişnuit să vorbeşti despre viaţa privată în ceea ce Jürgen Habermas numeşte „sfera publică” şi unde nimeni nu scrie cărţi asemenea *Confesiunilor* lui Rousseau. La fel ca mulţi alţi romancieri, nu numai din societăţile restrictive, ci din toate colturile lumii, doream cu adevărat să împărtăşesc cu cititorul experienţa mea senzorială prin nişte personaje ficţionale. Operele unui romancier sunt ca nişte constelaţii

în care acesta prezintă zeci de mii de observaţii mărunte asupra vieţii – cu alte cuvinte, experienţa de viaţă bazată pe percepţiile personale. Aceste momente senzoriale, care cuprind orice detaliu, de la deschiderea unei uşi până la amintirea unei iubiri trecute, formează ireductibilele momente de inspiraţie, punctele personale de creativitate din romane. În acest fel, informaţiile pe care scriitorul le-a adunat direct din experienţele lui de viaţă – ceea ce numim detaliu romanesc – se contopesc într-atât cu imaginaţia, încât devin greu de separat.

Să ne amintim de interpretarea lui Jorge Luis Borges la scrisoarea lui Kafka către Max Brod, în care scriitorul cere ca toate manuscrisele sale nepublicate să fie arse. Borges a comentat-o astfel: când Kafka i-a trimis instrucţiunile lui Brod, nu şi-a închipuit că el îi va arde cu adevărat manuscrisele. Brod, la rândul lui, credea că scriitorul îl vede gândind exact ce s-a gândit el că ar gândi. Iar Kafka se gândea că Brod se gândea… şi tot aşa, la infinit.

Ambiguitatea referitoare la părţile bazate pe experienţă şi cele imaginate într-un roman pune cititorul şi scriitorul într-o situaţie similară cu cea descrisă mai sus. La fiecare detaliu, scriitorul crede că cititorul va considera amănuntul respectiv ca fiind trăit de autorul însuşi. Iar cititorul presupune că autorul a scris tocmai cu gândul că cititorul va crede că e vorba de experienţa sa personală. Scriitorul, la rândul său, crede că şi cititorul consideră că acel detaliu a fost scris cu gândul că lectorul se va gândi şi el la asta. Acest joc al oglinzilor este valabil şi în cazul imaginaţiei scriitorului. Atunci când acesta construieşte o frază, presupune că cititorul va crede (corect sau greşit) că autorul a inventat detaliul respectiv. Cititorul se gândeşte şi el că autorul presupune că lectorul va crede şi el că amănuntul respectiv este imaginar. În acelaşi mod, scriitorul presupune… şi aşa mai departe.

Lectura unui roman capătă culoare tocmai prin această incertitudine, rezultată din jocul oglinzilor descris mai sus. Aşa cum nu putem să ne punem de acord în privinţa părţilor din roman bazate pe experienţă şi a celor

imaginate, tot astfel cititorul şi scriitorul nu vor putea să cadă niciodată de acord asupra ficţionalităţii romanului. Ne explicăm acest dezacord referindu-ne la cultură şi la diferenţa dintre modurile în care cititorul şi scriitorul înţeleg romanul. Ne plângem că, în cei aproape trei sute de ani ce au trecut de la *Robinson Crusoe*, între romancieri şi cititori nu s-a stabilit un cadru comun de înţelegere a ficţiunii. Dar nemulţumirile noastre nu par pe de-a-ntregul sincere. Le lipseşte autenticitatea. Ne amintesc ca sunt plăsmuite cu rea-credinţă. Pentru că undeva în sinea noastră ştim că tocmai lipsa unui acord perfect dintre cititor şi scriitor reprezintă forţa motrice a romanului.

Voi da un ultim exemplu care să ilustreze importanţa acestei ambiguităţi. Să ne gândim că un autor îşi scrie autobiografia la persoana întâi singular şi face acest lucru cu deplină onestitate, asigurându-se că toate detaliile, miile de detalii ale vieţii lui, corespund fidel propriei experienţe de viaţă. Apoi un editor isteţ publică volumul şi îl numeşte „roman” (există mulţi astfel de editori). Odată ce cartea e numită roman, începem să o citim extrem de diferit faţă de modul dorit de scriitor. Pornim în căutarea acelui centru întrebându-ne despre autenticitatea detaliilor, întrebându-ne care părţi sunt reale şi care sunt imaginate Şi asta pentru că noi citim romane din plăcerea de a căuta centrul – dar şi pentru a specula asupra cantităţii de viaţă conţinută în detalii şi pentru a ne întreba care dintre ele sunt imaginate şi care sunt autentice.

Trebuie să menţionez aici că plăcerea scrierii sau citirii unui roman este îngreunată de existenţa a două tipuri de cititor:

1. Cititorul complet naiv, care citeşte întotdeauna un text ca pe o autobiografie sau ca pe un soi de cronică deghizată a unei experienţe trăite, indiferent cât l-ai avertiza că se află în faţa unui roman.

2. Cititorul complet sentimental-reflexiv, care crede că orice text este un construct sau o ficţiune, indiferent de câte ori l-ai avertiza că de fapt citeşte cea mai sinceră

autobiografie a ta.

Feriţi-vă de astfel de oameni, căci sunt imuni la plăcerile lecturii unui roman.

# 3. Personaj literar, acţiune, timp

Tratând cu seriozitate romanele încă din timpul tinereţii, am învăţat să privesc viaţa cu seriozitate. Romanele literare ne conving să luăm viaţa în serios, arătându-ne că noi avem de fapt puterea de a influenţa evenimentele şi că deciziile personale ne conturează propria existenţă. Într-o societate închisă ori semiînchisă, unde opţiunile individuale sunt restricţionate, arta romanului rămâne nedezvoltată. Însă atunci când reuşeşte să se dezvolte în astfel de societăţi, provoacă oamenii să-şi examineze viaţa şi reuşeşte asta prin prezentarea unor naraţiuni literare construite meticulos, având ca temă trăsăturile personale, senzaţiile şi deciziile individuale ale oamenilor. Dacă lăsăm deoparte naraţiunile tradiţionale şi începem să citim romane, simţim că propria noastră lume poate fi la fel de importantă ca orice eveniment istoric, război internaţional ori decizie luată de orice rege, paşă, armată, guvern sau zeu – şi mai ales că senzaţiile şi gândurile noastre au potenţialul de a deveni mult mai interesante decât oricare dintre acestea. Când eram tânăr şi savuram cu lăcomie fiecare roman, trăiam un sentiment uluitor de libertate şi încredere în mine.

Acesta este momentul în care intră în scenă personajul literar, fiindcă a citi un roman înseamnă a privi lumea cu ochii, mintea şi sufletul personajelor. Povestirile, romanţurile, epopeile, *masnavis* (istorisire versificată în turcă, persană, arabă sau urdu) şi naraţiunile poetice de dimensiuni extinse din perioada premodernă descriu lumea din punctul de vedere al cititorului. În aceste specii de naraţiune vechi eroul este în general fixat într-un peisaj, iar cititorul se află în afara lui. Romanul, dimpotrivă, ne

cheamă în interiorul peisajului. Observăm universul din perspectiva eroului – prin senzaţiile acestuia şi, atunci când este posibil, prin cuvintele lui. (În cazul romanului istoric acest tip de reprezentare este limitat, căci limbajul personajului trebuie să se încadreze natural în contextul perioadei. Romanul istoric funcţionează cel mai bine atunci când artificiul şi modelele de încadrare sunt evidente.) Văzută prin ochii personajelor, lumea romanului ne apare mai apropiată şi mai clară. Tocmai această apropiere îi conferă artei romanului forţa sa irezistibilă. Şi totuşi focalizarea nu se produce asupra personalităţii şi moralităţii personajelor principale, ci asupra naturii propriei lor lumi. Viaţa protagoniştilor, locul lor în lume, sentimentele lor, modul în care observă universul lor şi interacţionează cu el – *acesta* este subiectul romanului literar.

În viaţa de zi cu zi suntem curioşi să cunoaştem personalitatea noului primar ales în oraşul nostru natal. La fel, vrem să aflăm lucruri despre noul profesor din şcoala pe care o frecventăm. Este dur cu elevii? E corect la teste? E înţelegător? De asemenea, personalitatea unui nou coleg de birou poate avea o mare influenţă asupra noastră. Toate aceste „personaje” pe care le întâlnim ne stârnesc curiozitatea – adică vrem să le cunoaştem valorile, gusturile şi obiceiurile, în contrast cu aspectul lor fizic. Şi ştim cu toţii ce influenţă puternică exercită caracterul părinţilor asupra noastră (desigur, aici contează şi condiţiile materiale, şi nivelul lor de educaţie). Bineînţeles că alegerea partenerului de viaţă reprezintă un subiect captivant atât în viaţa reală, cât şi în naraţiune, de la Jane Austen până în prezent, de la *Anna Karenina* până la filmele de succes de azi. Menţionez toate aceste exemple pentru a vă reaminti faptul că, viaţa fiind provocatoare şi dificilă, obiceiurile şi valorile oamenilor care ne înconjoară ne stârnesc o curiozitate puternică şi legitimă. Iar sursa curiozităţii noastre nu este nicidecum una literară. (Această curiozitate ne alimentează şi interesul pentru bârfă ori pentru cele mai recente zvonuri.) Tot astfel, în roman accentul puternic pus asupra personajului izvorăşte din această curiozitate

extrem de umană. Şi e evident că în ultimii o suta cincizeci de ani această curiozitate a consumat un spaţiu mult mai extins în roman decât în viaţa reală. A devenit uneori mult prea nestăpânită, aproape vulgară.

Pentru Homer caracterul reprezenta un atribut definitoriu, o calitate esenţială, care nu se alterează niciodată. În ciuda momentelor de teamă şi indecizie, Odiseu rămâne veşnic un suflet nobil. Prin contrast, pentru scriitorul otoman de jurnale de călătorie din secolul al XVII-lea Evliya Çelebi, la fel ca pentru mulţi scriitori din acea perioadă, caracterul oamenilor reprezenta o particularitate specifică a oraşelor vizitate, asemenea climei, apei şi topografiei. De exemplu, el menţionează în acelaşi context că Trapezunt avea un climat ploios, iar femeile şi bărbaţii erau aspri. Azi am zâmbi la ideea că toţi locuitorii unui oraş au aceleaşi trăsături de caracter. Dar să ne amintim că horoscopul, citit şi crezut de milioane de oameni, se bazează pe ideea naivă că persoanele născute în jurul aceleiaşi date au în comun acelaşi tip de personalitate.

Asemenea multor altor oameni, consider că Shakespeare este responsabil pentru concepţia noastră despre personajul ficţional modern, dezvoltat iniţial într-o gamă largă de scrieri literare şi ulterior în romanul secolului al XIX-lea. Shakespeare şi îndeosebi critica shakespeareană au contribuit la evoluţia personajului ficţional de la definiţia sa veche de sute de ani – întruchiparea unei singure trăsături esenţiale, un rol unidimensional, un caracter istoric sau simbolic (în ciuda sarcasmului genial al lui Molière, protagonistul din piesa *Avarul* este şi rămâne un simplu avar) – înspre transformarea lui într-o entitate complexă, modelată de impulsuri şi stări contradictorii. Natura umană văzută de Dostoievski reprezintă o ilustrare perfectă a noţiunii moderne de fiinţă umană: un ansamblu complex de însuşiri, care nu poate fi redus la nimic altceva. Totuşi la Dostoievski „caracterul” a devenit mai puternic şi mai determinant decât oricare alt aspect al vieţii. El domină romanul şi lasă o amprentă de neşters asupra lui. Îl citim pe Dostoievski pentru a înţelege protagoniştii, nu viaţa însăşi.

Lectura şi discuţia asupra marelui roman *Fraţii Karamazov* se transformă, prin cei trei fraţi, alături de un al patrulea vitreg, într-o analiză a patru tipuri de indivizi, a patru tipuri de caracter. Tot aşa cum Schiller meditează la tipurile de caracter naiv şi sentimental, şi noi suntem complet absorbiţi de lectura romanelor lui Dostoievski. Însă în acelaşi timp gândim: „Viaţa nu e chiar aşa”.

Influenţaţi de descoperirile ştiinţifice referitoare la legile naturii, iar mai târziu de filosofia pozitivistă, romancierii secolului al XIX-lea au început să investigheze sufletul ascuns al individului modern, realizând un şir splendid de eroi şi caractere coerente – „tipuri” care reprezintă diversele faţete ale societăţii În foarte influenta lui lucrare *Aspecte ale romanului,* care analizează succesul şi calităţile romanului de secol XIX, E.M. Forster şi-a concentrat atenţia în cea mai mare parte asupra caracterului şi diversităţii eroilor de roman, clasificându-i şi descriind evoluţia lor. Citind această carte pe la douăzeci şi ceva de ani, când îmi doream cu ardoare să devin romancier, am avut senzaţia că în realitate caracterul uman nu avea nici pe departe importanţa pe care spunea Forster că o are în literatură. Dar mai apoi m-am gândit: „Dacă e important în romane, probabil că e important şi în realitate. În definitiv, nu ştiu prea multe despre viaţă” Totuşi am conchis că un romancier de succes trebuie să creeze un erou memorabil, ca Tom Jones, Ivan Karamazov, doamna Bovary, moş Goriot, Anna Karenina sau Oliver Twist. În tinereţe am urmărit acest ţel – dar mai apoi nu mi-am intitulat niciun roman după eroul acestuia.

Interesul excesiv şi disproporţionat pentru însuşirile şi toanele eroilor de roman s-a răspândit, asemenea romanului însuşi, din Europa înspre restul planetei. Studiind oamenii şi poveştile propriei ţări prin mecanismele noii jucării străine numite „roman”, romancierul din afara Europei de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi de pe parcursul secolului XX s-a simţit obligat să creeze un Ivan Karamazov sau un Don Quijote al propriei sale culturi. Criticii din Turcia anilor 1950 şi 1960 lăudau cu mândrie scriitorii provinciali

pe care-i admirau, declarând lucruri cum ar fi: „Acest roman demonstrează că şi într-un biet sătuc turcesc putem întâlni un Hamlet sau un Ivan Karamazov”. Faptul că cea mai strălucită nuvelă a scriitorului rus Nikolai Leskov, pe care Walter Benjamin l-a admirat teribil, a fost intitulată *Lady Macbeth din Mstensk* ar trebui să ne aducă aminte cât de răspândită era această problemă. (Sursa principală de inspiraţie pentru această nuvelă a fost mai degrabă *Doamna Bovary,* nu *Macbeth.)* Văzând figurile literare create în centrele culturale occidentale ca pe nişte artefacte turnate într-o formă fermă şi transportându-le – ca pe nişte obiecte de artă duchampiene *ready-made* – în ţările neoccidentale, unde arta romanului abia înflorea, aceşti autori se umpleau de mândrie şi satisfacţie. Li se părea că trăsăturile de caracter ale poporului lor erau la fel de profunde şi de complexe precum acelea ale occidentalilor.

Astfel, mulţi ani la rând, parcă întreaga comunitate a literelor şi gândirii critice de pe glob a uitat că de fapt ceea ce numim „caracter” înseamnă, mai ales în romane, o mostră de imaginaţie umană, un construct artificial. Să ne amintim încă o dată că Schiller a folosit cuvântul „naiv” pentru a-i descrie pe cei care nu remarcă artificialitatea lucrurilor şi să ne întrebăm cu naivitate cum a reuşit lumea literaturii să rămână atât de tăcută şi naivă în privinţa caracterului personajelor literare. Să fi fost un rezultat al interesului predominant pentru psihologie – un domeniu care dobândise o aură ştiinţifică şi care, în prima jumătate a secolului XX, se răspândise cu rapiditate printre scriitori, ca o boală contagioasă? Sau să fi fost de vină un val de entuziasm umanist naiv şi vulgar, care susţinea ideea că oamenii erau în esenţă aceiaşi pretutindeni? Ori era vorba despre hegemonia literaturii occidentale asupra literaturilor periferice, unde publicul cititor era redus la număr?

Motivul general acceptat, care, întâmplător, e susţinut şi de Forster, este acela că, atunci când se scrie un roman, personajele literare preiau controlul asupra acţiunii, cadrului şi temelor. Această perspectivă, care are anumite

aspecte ce o apropie de mistic, reprezintă o dogmă acceptată de mulţi scriitori, care o tratează ca pe un adevăr divin. Ei cred că sarcina principală a unui romancier este aceea de a inventa un erou Odată ce autorul reuşeşte acest lucru, eroul, asemenea unui sufleor pe scenă, îi va şopti romancierului întregul curs al romanului. Forster merge până-ntr-acolo încât sugerează că noi, romancierii, trebuie să aflăm de la acest personaj literar ce urmează să povestim în carte. Această perspectivă nu demonstrează importanţa caracterului uman în vieţile noastre. Ea ne arată doar faptul că mulţi romancieri îşi încep operele fără a fi siguri de povestea pe care o spun şi că acesta este singurul mod în care sunt în stare să scrie. Mai mult, ea evidenţiază cel mai provocator aspect al scrisului, dar şi al cititului: un roman este atât produsul artei, cât şi al meşteşugului. Cu cât un roman este mai lung, cu atât este mai dificil pentru autor să planifice detaliile, să le ţină minte şi să reuşească să creeze o percepţie a centrului poveştii.

Astfel de perspective, care plasează eroul şi însuşirile acestuia în centrul romanului, au fost acceptate cu atâta naivitate şi lipsă de spirit critic, încât sunt predate ca reguli şi metode la cursurile de scriere creativă. Cât am citit şi m-am pregătit pentru elaborarea acestor prelegeri într-una dintre cele mai mari biblioteci din America, am găsit foarte puţine surse care să afirme că acel aspect al fiinţei umane pe care îl numim „caracter” este un construct istoric şi că, asemenea propriei noastre structuri psihice şi emoţionale, caracterul personajului literar reprezintă o construcţie artificială în care hotărâm să credem. La fel ca bârfele despre caracterul oamenilor pe care-i cunoaştem în viaţa reală, discursurile elocvente care celebrează firea memorabilă a unor eroi literari sunt deseori doar retorică găunoasă.

De vreme ce consider că scopul esenţial al artei romanului este acela de a reprezenta cu fidelitate realitatea, permiteţi-mi să fiu franc. Oamenii nu au atât de mult caracter ca personajele din romane – mai ales cele din secolele XIX şi XX. Acum, când scriu aceste cuvinte, am

cincizeci şi şapte de ani. Nu am fost niciodată în stare să identific în mine însumi tipul de caractere pe care le întâlnesc în romane – mai bine zis, în romanele europene. Mai mult, caracterul uman nu este nici pe departe atât de important în conturarea propriei noastre vieţi, aşa cum este el făcut să pară în romanul şi critica literară din Occident. A spune despre elaborarea unui caracter că trebuie să fie scopul principal al unui romancier este ceva ce se opune la ceea ce ştim despre viaţa umană de zi cu zi.

Şi totuşi caracterul, ca şi stilul personal în pictura post-renascentistă, conferă unicitate unei persoane: individul se distinge de cei din jur. Însă mult mai hotărâtoare pentru personaje este modalitatea prin care acestea se încadrează în decor, în mijlocul evenimentelor şi în mediul social.

Cel mai puternic impuls iniţial pe care-l simt atunci când scriu un roman este acela de a mă asigura că reuşesc să „văd" prin intermediul cuvintelor unele dintre subiecte şi teme, că pot explora un aspect al vieţii care să nu mai fi fost descris vreodată şi că sunt primul care transpune în cuvinte sentimentele, gândurile şi circumstanţele pe care le percep oamenii ce trăiesc în acelaşi univers cu mine. La început se conturează tipare constituite de oameni, lucruri, imagini situaţii, credinţe şi istorie şi din alăturarea tuturor acestora – cu alte cuvinte, o textură –, dar şi situaţii pe care vreau să le scot în evidenţă, să le confer un accent dramatic sau să le examinez mai profund Indiferent dacă personajele mele au un caracter puternic sau unul mai temperat (ca al meu), ele trebuie să exploreze tărâmuri şi idei noi. Caracterul protagonistului din romanele mele este creat în acelaşi mod în care se formează caracterul unei persoane în viaţa reală: prin situaţiile şi întâmplările pe care le trăieşte. Povestea sau acţiunea reprezintă linia care leagă concret diferitele circumstanţe pe care vreau să le povestesc. Protagonistul este modelat de aceste situaţii şi ajută la lămurirea lor într-un mod grăitor.

Indiferent dacă protagoniştii romanelor mele îmi seamănă sau nu, eu fac tot posibilul ca să mă identific cu ei. Mi-i imaginez luând fiinţă, puţin câte puţin, pentru a

vedea lumea romanului prin ochii lor. Problema definitorie a artei romanului nu este personalitatea sau caracterul protagoniştilor, ci modul în care universul din interiorul poveştii le apare acestora. Dacă trebuie să înţelegem pe cineva şi să facem observaţii morale legate de acea persoană, trebuie să pricepem cum apare lumea din perspectiva persoanei respective. Iar ca să facem acest lucru, avem nevoie atât de informaţie, cât şi de imaginaţie. Arta romanului capătă accente politice nu atunci când autorul exprimă opinii politice, ci atunci când facem un efort pentru a înţelege pe cineva diferit de noi în ceea ce priveşte cultura, clasa socială ori genul său. Asta presupune să simţi compasiune înainte de a emite judecăţi morale, culturale sau politice.

Identificarea autorului cu eroii cărţilor sale are o latură copilărească, mai ales în procesul de scriere frază cu frază. Copilărească, dar nu naivă. Starea mea, atunci când mă identific cu fiecare dintre personajele mele, seamănă cu ceea ce simţeam în copilărie când mă jucam singur. Ca toţi copiii, îmi plăcea să joc roluri, să mă pun în postura altora şi să-mi imaginez lumi în care eram un soldat, un fotbalist renumit ori un erou vestit. (Jean-Paul Sartre, în autobiografia sa *Cuvintele,* surprinde în mod poetic asemănarea dintre jocul imaginaţiei unui copil şi gândirea unui romancier). Jocurile structurale ale unui roman pe care-l compun adaugă un plus de entuziasm copilăresc la satisfacţia obţinută prin scris. În cei treizeci şi cinci de ani de când scriu romane, m-am simţit deseori norocos că am o astfel de ocupaţie, care implică jocuri asemănătoare cu cele din copilărie. În ciuda tuturor provocărilor şi a muncii asidue pe care le presupune scrisul, pentru mine a fi romancier a însemnat întotdeauna o îndeletnicire plină de farmec.

Procesul de identificare este unul copilăresc, dar nu este în întregime naiv, deoarece nu-mi poate acapara mintea în totalitate. În timp ce o parte din mintea mea se străduieşte din plin să creeze nişte persoane ficţionale, să vorbească şi să acţioneze asemenea eroilor imaginaţi şi, în general, să încerce să între în pielea altcuiva, o altă parte evaluează

atent romanul ca întreg, verificând ansamblul construcţiei, anticipând modul în care va fi citit romanul, judecând naraţiunea şi actorii ei şi încercând să prezică efectul frazelor mele. Toate aceste calcule subtile, ce implică aspectul de construcţie artificială al romanului şi latura sentimental-reflexivă a romancierului, dezvăluie o conştiinţa care se află în contrast direct cu naivitatea copilăriei. Cu cât romancierul reuşeşte mai bine să fie în acelaşi timp naiv şi sentimental, cu atât scrie mai bine.

Un bun exemplu pentru această înfruntare – sau concordanţă – dintre latura naivă (copilărească, jucăuşă, capabilă a se identifica cu alţii) şi latura sentimental-reflexivă (conştientă de propria-i voce şi absorbită de probleme de tehnică) constă în faptul că fiecare romancier ştie că această capacitate a lui de a se identifica cu alţii are limite. Arta romanului reprezintă îndemânarea de a vorbi despre tine însuţi ca şi cum ai fi altul şi despre altul ca şi cum ai fi în pielea lui. Şi, aşa cum există o limită a abilităţii de a vorbi despre noi înşine ca şi cum am fi alţii, există şi o limită a capacităţii de a ne identifica noi înşine cu o altă persoană. Dorinţa de a crea cât mai multe tipuri posibile de eroi prin depăşirea oricăror diferenţe de cultură, istorie, clasă socială şi gen – de a ne depăşi pe noi înşine pentru a vedea şi descoperi întregul – reprezintă un impuls esenţial, eliberator, care transformă scrierea şi citirea unui roman în ceva ademenitor, şi o aspiraţie care ne face să conştientizăm limitele capacităţii fiinţei umane de a o înţelege pe alta.

Există ceva atât de special legat de aspectul scrierii şi lecturii unui roman şi care e legat de libertate, de imitarea altor vieţi şi de abilitatea de a te imagina ca fiind o altă persoană, încât aş vrea să zăbovesc puţin asupra acestei ipostaze etice. Unul dintre cele mai plăcute aspecte ale scrierii unui roman este descoperirea faptului că, pe măsură ce romancierul se pune în mod intenţionat în locul personajelor, investigând şi folosindu-şi imaginaţia, el se transformă. Nu numai că observă lumea prin ochii protagonistului, ci începe să-i semene. Un alt motiv pentru

care îndrăgesc arta de a scrie romane este acela că mă determină să depăşesc propria mea perspectivă şi să devin altcineva. Ca romancier, m-am identificat cu alţii şi am păşit dincolo de graniţele sinelui meu, dobândind un caracter pe care nu-l avusesem iniţial. De-a lungul acestor treizeci şi cinci de ani, prin scris şi identificarea cu alţii, am creat o versiune mai bună şi mai complexă a mea.

A trece dincolo de limitele sinelui, a percepe oamenii şi lucrurile ca pe un întreg, a te identifica cu cât mai multe persoane, a vedea cât mai mult: iată modul prin care romancierul se aseamănă cu acei pictori chinezi de demult care se urcau pe culmile munţilor pentru a surprinde poezia vastelor peisaje. Specialiştilor în pictura peisagistică chineză, cum e James Cahill, le place să le amintească entuziaştilor naivi că această perspectivă, care cuprinde totul de la înălţime dintr-o singură privire şi face posibile aceste picturi, este de fapt una imaginară şi că niciun pictor nu-şi creează operele pe un vârf de munte. În acelaşi mod, construirea unui roman impune căutarea unui punct imaginar din care să poată fi observat întregul. Acest punct imaginar de belvedere este şi locul din care se poate zări cel mai clar centrul romanului.

Când un personaj ficţional rătăceşte printr-un peisaj remarcabil, îl locuieşte, este absorbit în el şi devine o parte din el. Acestea sunt gesturile care-l fac memorabil. Anna Karenina este memorabilă nu datorită fluctuaţiilor sufleteşti sau mănunchiului de însuşiri pe care-l numim „caracter”, ci datorită peisajului vast în care s-a scufundat profund şi care, la rândul lui, ni se dezvăluie în toată splendoarea prin intermediul ei. Citind romanul, observăm cadrul prin ochii protagonistei, dar ştim totodată că aceasta face parte din bogăţia peisajului. Ulterior ea va fi transformată într-un semn memorabil, un fel de simbol care să ne amintească de peisajul din care face parte. Faptul că romane lungi şi consistente, cum sunt *Don Quijote*, *David Copperfield* şi *Anna Karenina,* poartă numele personajului principal accentuează sarcina cvasi-emblematică a protagonistului: evocarea întregului peisaj în mintea cititorului. Ceea ce ne

rămâne în minte este adesea cadrul general al romanului sau ansamblul lumii aceleia, pe care eu o numesc „peisajul” romanului. Însă protagonistul este elementul pe care avem senzaţia că ni-l amintim. Aşa se face că în imaginaţia noastră numele său devine numele peisajului pe care ni-l prezintă romanul.

Această modalitate acreditată în timp de redare a protagoniştilor – ca parte din peisajul pe care-l locuiesc – a fost descrisă de Coleridge în prelegerile lui despre Shakespeare: „Caracterul atribuit unor *dramatis personae,* la fel ca în cazul celor din viaţa reală, trebuie dedus de către cititor, nu îi este dezvăluit acestuia”. Observaţia lui Coleridge a avut efecte persistente. Aproape opt generaţii de romancieri şi cititori – pe o durată de aproximativ două sute de ani – au conchis că provocarea esenţială a artei romanului este construirea caracterului protagonistului şi descoperirea acelui caracter de către cititor.

Să ne amintim că S.T. Coleridge a scris aceste lucruri la două secole după Shakespeare, când romanul englezesc era în ascensiune şi Dickens era pe cale să-şi scrie primele romane. Însă provocarea şi entuziasmul citirii unui roman apar nu din momentul în care deducem caracterul protagonistului pe baza comportamentului acestuia, ci din punctul în care ne *identificăm* cu el, fie şi doar cu o părticică din noi înşine – şi în acest fel, chiar dacă pentru scurt timp, ne eliberăm de şinele nostru, devenim alţii şi vedem pentru prima dată lumea prin ochii altcuiva. Dacă scopul real al romanului este acela de a descrie ce înseamnă existenţa, bineînţeles că acest lucru se leagă îndeaproape de caracterul şi psihologia omului. Dar subiectul unui roman este mult mai interesant decât simpla psihologie. Ceea ce contează nu este caracterul individului, ci modul în care acesta reacţionează la multiplele aspecte ale lumii – fiecare culoare, fiecare întâmplare, fiecare fruct şi floare, tot ce percepem cu propriile noastre simţuri. Iar senzaţia noastră de identificare cu protagonistul, principala satisfacţie şi recompensă oferite de arta romanului, se bazează tocmai pe aceste senzaţii.

Nu e vorba de faptul că Anna Karenina ar fi avut un caracter deosebit, pe care Tolstoi l-ar fi descris în timp ce aceasta călătorea cu un tren Moscova-St. Petersburg. Autorul relatează pur şi simplu sentimentele unei femei nefericite în căsnicie şi care merge noaptea cu trenul spre casă, având un roman în mâini, după ce dansase cu un ofiţer chipeş şi tânăr la un bal din Moscova. Ceea ce o face pe Anna memorabilă este acurateţea nenumăratelor detalii. Observăm, simţim şi ne captează fiecare amănunt în aceeaşi măsură ca şi pe ea – noaptea cu ninsoare de afară, interiorul compartimentului, romanul pe care-l citeşte (sau încearcă inutil să-l citească). Observăm, simţim, ne interesează totul, la fel ca şi pe ea. Probabil că una dintre explicaţii este modul în care Tolstoi îi conturează caracterul: spre deosebire de felul în care Cervantes îl portretizează pe Don Quijote, Tolstoi o înfăţişează pe Anna ca fiind calmă şi ambiguă, oferindu-ne suficient spaţiu pentru a putea să ne identificăm cu ea. Când citim *Anna Karenina,* nu suntem lăsaţi pe dinafară, aşa cum se întâmplă când citim *Don Quijote.* Aspectul cel mai caracteristic al artei romanului este acela că prezintă lumea în felul în care o percep protagoniştii, prin toate simţurile lor. Şi pentru că vastul peisaj văzut din depărtare este descris prin ochii şi prin simţurile acestora, ne punem în locul lor, suntem înduioşaţi profund şi trecem de la o perspectivă la alta, ajungând să înţelegem imaginea de ansamblu ca pe un sentiment trăit din interior. Peisajul prin care se perindă figurile nu aruncă nicio umbră asupra lor; dimpotrivă, protagoniştii romanelor au fost imaginaţi şi construiţi cu scopul precis de a dezvălui detaliile acestui peisaj şi de a îl ilumina. Pentru a reuşi acest lucru, trebuie să se implice profund în lumea pe care o percep.

Tehnicile de redare a implicării personajelor constituie al doilea şi al treilea subiect al acestei prelegeri: acţiunea şi timpul în roman. Când spunem că sufletul sau caracterul protagonistului *nu* este subiectul real al romanului, trebuie să lăsăm deoparte latura naivă a minţii noastre şi să scoatem la lumină, într-un mod sentimental-reflexiv,

artificiul portretizării personajului. Acest artificiu constituie baza construirii şi înţelegerii figurilor literare. Romancierul îşi creează eroii în funcţie de temele pe care doreşte să le cerceteze, exploreze şi povestească, dar şi de experienţele de viaţă pe care vrea să-şi concentreze imaginaţia şi creativitatea.

Romancierul nu inventează mai întâi un protagonist cu un suflet special, pe care să-l implice ulterior, după dorinţele acestei figuri, în diverse subiecte ori experienţe. Dorinţa de a explora anumite teme se află pe primul loc. Numai atunci romancierul îşi poate concepe personajele în aşa fel încât să fie cât mai potrivite pentru lămurirea acelor teme. Eu aşa am procedat dintotdeauna. Şi cred că orice scriitor face acelaşi lucru, conştient sau inconştient.

Afirmaţia „Aşa am procedat dintotdeauna” ar fi putut fi subtitlul acestor prelegeri. Scopul meu este acela de a explica ce înţeleg eu prin genul literar numit „roman”. Cum mi-a captivat imaginaţia acest gen special, creat, modelat şi pus în faţa mea ca o jucărie minunată – un univers tridimensional, alcătuit din cuvinte scrise de mii de autori din trecut? Care este centrul emoţional şi intelectual al operei mele de romancier? Punctul meu de vedere este similar cu acela al unui umanist precaut, dar optimist, care crede că poate descrie întreaga umanitate în măsura în care se înţelege pe sine însuşi şi reuşeşte să exprime în cuvinte această cunoaştere de sine. Cred cu naivitate că pot demonstra cum funcţionează mintea altor romancieri atunci când aceştia construiesc un roman atâta timp cât pot reda cu sinceritate propria mea experienţă de cititor şi scriitor de romane. Cu alte cuvinte, în mine există o parte naivă care crede că vă poate transmite vouă, cititorilor, latura sentimental-reflexivă a fiinţei mele, preocupată de aspectele tehnice ale romanului.

În ce priveşte această latură naivă a firii mele, mărturisesc că simt o afinitate faţă de teoriile narative ale formaliştilor ruşi de la începutul secolului XX, cum ar fi Viktor Şklovski. Ceea ce numim „acţiune”, succesiunea de evenimente din poveste, nu reprezintă nimic altceva decât

o linie care leagă punctele pe care dorim să le relatăm şi să le traversăm. Această linie nu reprezintă materialul ori conţinutul romanului – adică romanul însuşi. Ea indică mai degrabă distribuţia în cadrul textului a mii de alte mici puncte care compun romanul. Unităţi narative, subiecte, tipare, acţiuni secundare, mini-povestiri, momente poetice, experienţe personale, bucăţi de informaţie – indiferent cum vreţi să numiţi aceste puncte, *ele* reprezintă marile şi micile sfere de energie care mă îndeamnă şi mă încurajează să scriu romane. Într-un eseu despre *Lolita*, Vladimir Nabokov numeşte punctele acestea cele mai semnificative şi mai memorabile „terminaţiile nervoase” care construiesc cartea. Consider că aceste unităţi sunt, la fel ca atomii lui Aristotel, nişte entităţi invizibile şi ireductibile.

În romanul *Muzeul inocenţei* am încercat, pornind de la *Fizica* lui Aristotel, să stabilesc o relaţie între aceste puncte indivizibile şi momentele care construiesc Timpul. Conform lui Aristotel, aşa cum există atomi indivizibili şi ireductibili, există şi momente indivizibile, iar linia care uneşte aceste momente infinite se numeşte Timp. În acelaşi mod, acţiunea unui roman reprezintă linia care uneşte unităţile narative indivizibile, fie ele mari sau mici. Desigur, protagoniştii trebuie să fie înzestraţi cu sufletul, caracterul şi structura psihologică necesare pentru a justifica traiectoria şi întâmplările cerute de această linie, de acţiune.

Calitatea principală care diferenţiază romanul de alte naraţiuni de dimensiuni extinse şi care îl transformă într-un gen literar atât de îndrăgit este modul în care este citit: modul prin care se văd fiecare dintre aceste mici puncte, aceste terminaţii nervoase, de*a lungul liniei, prin ochii unuia dintre personaje, şi procesul de asociere a acestor puncte cu sentimentele şi percepţiile protagoniştilor. Indiferent dacă întâmplările sunt povestite la persoana întâi ori la persoana a treia, indiferent dacă romancierul sau naratorul este conştient sau nu de această legătură, cititorul asimilează fiecare detaliu al imaginii de ansamblu prin asocierea acesteia cu emoţiile şi stările unui

protagonist apropiat de evenimente. Aşadar, aceasta este regula de aur a artei romanului, avându-şi originea în însăşi structura internă a acestuia: cititorul trebuie să rămână cu impresia că până şi o descriere a unui decor lipsit de prezenţa unor oameni sau a unui obiect aflat la periferia poveştii reprezintă o extensie necesară a universului emoţional, senzorial şi psihologic al protagoniştilor. Deşi logica ne spune că peisajul pe care Anna Karenina îl vede prin fereastra trenului poate fi unul întâmplător, iar trenul ar putea trece prin orice tip de peisaj, atunci când citim romanul, fulgii de zăpadă de dincolo de fereastra compartimentului reflectă pentru noi starea tinerei femei. După ce a dansat cu chipeşul ofiţer la balul din Moscova, Anna s-a instalat în compartiment, se întoarce la siguranţa oferită de casa ei şi familia ei, însă mintea ei se concentrează la aventura de dincolo de toate acestea, la frumuseţea naturii şi puterea ei înspăimântătoare. Într-un roman bun – sau în unul foarte bun – descrierea peisajului, a diferitelor obiecte, istorisirile încorporate ori micile digresiuni, toate ne fac să percepem stările, obiceiurile şi caracterul protagoniştilor. Să ne imaginăm romanul ca pe un ocean format din aceste terminaţii nervoase ireductibile, din aceste momente –, unităţile care inspiră scriitorul –, şi să nu uităm că fiecare punct conţine o părticică din sufletul protagonistului.

Timpul, aşa cum este descris de Aristotel în *Fizica,* reprezintă o linie dreaptă care uneşte momente distincte. Acesta este timpul obiectiv, cunoscut şi acceptat în mod universal, cel pe care-l calculăm cu ceasuri şi calendare. Prin comparaţie cu alte genuri ficţionale de dimensiuni extinse sau cu istoriile, romanele portretizează lumea din perspectiva oamenilor care o locuiesc prin detalii legate de sufletul şi sensibilităţile lor – astfel că în roman timpul nu este linear şi obiectiv, ca ia Aristotel, ci un timp subiectiv, cel al protagoniştilor. Totuşi, pentru a stabili relaţiile existente între personaje, cititorul încearcă să discearnă – mai ales în cazul unor romane cu foarte multe personaje – timpul obiectiv, împărtăşit de toate personajele din roman.

Scriitorii sinceri şi naivi, care nu îşi bat capul cu artificiul tehnicilor narative, le furnizează cititorilor fraze explicative de genul „În timp ce Anna se urca în trenul de Moscova, Levin…”, pentru a ne ajuta la elaborarea timpului obiectiv. Însă asemenea lămuriri venite din partea naratorului nu sunt întotdeauna necesare. Cititorul îşi poate imagina timpul obiectiv comun al romanului cu ajutorul unor evenimente precum ninsoarea, furtunile, cutremurele, incendiile, războaiele, sunetul clopotelor de la biserică, chemările la rugăciune, schimbările de anotimp, epidemiile, articolele de ziar şi evenimentele publice majore – fenomene cunoscute de toate personajele, chiar şi de cele care nu sunt legate direct unele cu altele. Acest proces imaginativ este unul politic, adică este similar cu felul în care ne-am imagina un grup care să *reprezinte oam*enii din roman, mulţimea dintr-un oraş, o comunitate, sau o naţiune. În acest punct de contact romanul este cel mai departe de poezie şi de demonii interiori ai protagoniştilor şi cel mai aproape de istorie. Atunci când citim un roman şi simţim existenţa unui timp obiectiv comun, se trezeşte în noi o emoţie asemănătoare plăcerii resimţite la admirarea unui imens peisaj pictat în care observăm totul simultan: credem că am găsit centrul secret al romanului printre cărările întortocheate ale istoriei şi caracteristicile unei comunităţi. Dar nu e decât o amăgire. În *Război şi pace* al lui Tolstoi şi în *Ulise* al lui James Joyce, două romane în care simţim adeseori prezenţa unui timp obiectiv comun, centrul secret nu are legătură cu istoria, ci cu viaţa însăşi şi cu structura acesteia.

Ceea ce noi numim „timp obiectiv” funcţionează ca un cadru ce uneşte elementele romanului şi le face să pară ca şi cum s-ar afla într-un peisaj pictat. Dar acest cadru este greu de distins, aşa că aici cititorul are nevoie de ajutorul naratorului – deoarece atât la scrierea, cât şi la lectura unui roman, naraţiunea (spre deosebire de un peisaj pictat) cere ca noi să observăm nu cadrul general, ci ceea ce vede şi percepe fiecare figură individuală, şi să înţelegem toate aceste perspective limitate. În pictura peisagistică chineză,

realizată ireproşabil, putem observa simultan fiecare copac, pădurea din care aceştia fac parte şi imaginea de ansamblu. Însă în cazul romanului atât scriitorului, cât şi cititorului le este greu să se distanţeze de protagonişti pentru a putea distinge timpul obiectiv şi a obţine o perspectivă de ansamblu asupra romanului.

*Anna Karenina* se află printre romanele perfecte concepute de-a lungul vremii. Iar cei care ştiu cum l-a scris Tolstoi – revizuindu-l fără încetare, corectându-l şi şlefuindu-l –, ştiu şi că este o carte scrisă cu multă grijă. Şi totuşi Nabokov a demonstrat – delectându-se cu plăcerea de a părea chiar mai inteligent decât Tolstoi – că, deşi există puţine greşeli în poveştile individuale ale protagoniştilor, Tolstoi nu a reuşit să structureze eficient timpul obiectiv general din roman, iar calendarele protagoniştilor nu se corelează. Cu alte cuvinte, romanul conţine multe erori de cronologie, pe care un redactor atent le-ar fi observat. Cei care citesc romanul din pură plăcere nu observă aceste inconsecvenţe. Ei presupun că succesiunea temporală creată de Tolstoi este corectă. Această neglijenţă din partea scriitorului şi a cititorilor provine din obiceiul de a scrie şi citi romane concentrându-se pe timpul protagoniştilor, nu pe timpul obiectiv al ansamblului – un obicei uşor de înţeles, deoarece lectura unui roman implică pătrunderea în peisaj şi ignorarea imaginii de ansamblu.

După Conrad, Proust, Joyce, Faulkner şi Virginia Woolf, salturile în acţiune sau în timp au devenit o componentă acceptată a tehnicii de dezvăluire a caracterului, obiceiurilor şi stărilor personajelor din roman. Aceşti scriitori modernişti – care aranjau evenimentele din peisajul general nu în conformitate cu curgerea lineară a ceasurilor şi calendarelor, ci în funcţie de memoria protagoniştilor, de rolul lor în aceste evenimente şi, mai înainte de toate, de convingerile şi instinctele acestora – au determinat cititorii de pretutindeni (romanul devenind între timp o formă de artă universală) să simtă că o modalitate alternativă de a-şi înţelege propria viaţă şi de a-i pătrunde unicitatea este să

fie atenţi la experienţa *subiectivă* a timpului. Pe măsură ce am descoperit – cu ajutorul romanului modern – importanţa Timpului personal şi a momentelor subiective proprii, am învăţat şi să considerăm caracterul eroului şi trăsăturile sale psihologice şi afective ca făcând parte din peisajul general al romanului. Înţelegând prin intermediul romanului micile detalii ale vieţii pe care odinioară le trecuserăm cu vederea, ajungem să le plasăm, impregnate cu sens, într-o imagine de ansamblu şi un context istoric. Doar când pătrundem în interiorul acestei imagini de ansamblu, folosindu-ne de emoţiile noastre şi de micile amănunte ale vieţii noastre, dobândim forţa şi libertatea necesare pentru a le înţelege.

Fulgii de zăpadă de dincolo de geamul compartimentului ne pot ajuta să înţelegem dispoziţia Annei Karenina, deoarece ea a devenit vulnerabilă după întâlnirea cu tânărul ofiţer şi e atât de emoţionată, încât se gândeşte să înceapă o relaţie afectivă cu acesta. Imaginarea şi construirea caracterului unui protagonist implică o combinare a acţiunii cu detalii ireductibile din viaţa reală, detalii care ne sunt familiare tuturor. Pentru mine scrierea unui roman reprezintă capacitatea de a descoperi în interiorul decorului (lumea) stările personajelor mele, emoţiile şi gândurile lor. De aceea simt în permanenţă că trebuie să unesc miile de punctuleţe care compun romanul – şi nu prin trasarea unei linii drepte, ci a unor zigzaguri între ele. Într-un roman obiectele, piesele de mobilier, încăperile, străzile, peisajele, copacii, pădurea, vremea, priveliştea văzută de la fereastră – totul ne apare ca o expresie a sentimentelor şi gândurilor protagoniştilor, extrasă din ansamblul decorului cărţii.

# 4. Cuvinte, imagini, obiecte

Am afirmat că arta de a scrie un roman reprezintă capacitatea de a percepe senzaţiile şi gândurile personajelor în interiorul unui peisaj – adică printre obiectele şi imaginile înconjurătoare. Această capacitate este mai puţin importantă în cazul anumitor romancieri, cel mai bun exemplu fiind Dostoievski. Citindu-i romanele, simţim uneori că am întâlnit ceva surprinzător de adânc – că am dobândit o cunoaştere cu adevărat profundă a vieţii, a oamenilor şi, mai presus de toate, a propriului sine. Această cunoaştere ne pare atât de familiară – şi, în acelaşi timp, extraordinară –, încât uneori ne umple de teamă.

Cunoaşterea sau înţelegerea pe care ne-o oferă romanele lui Dostoievski se adresează nu imaginaţiei noastre vizuale, ci imaginaţiei verbale. În ceea ce priveşte forţa romanului şi înţelegerea psihicului uman, Tolstoi este uneori la fel de profund – şi, pentru ca amândoi au scris în aceeaşi perioadă şi în aceeaşi cultură, sunt invariabil comparaţi unul cu altul. Totuşi viziunea lui Tolstoi este în cea mai mare parte a ei diferită de cea a lui Dostoievski. Primul se adresează nu doar imaginaţiei noastre verbale, ci – chiar mai mult – imaginaţiei vizuale.

Fără îndoială că fiecare text literar se adresează atât inteligenţei noastre vizuale, cât şi celei verbale. În spectacolele de teatru, unde totul se petrece în faţa ochilor noştri, cu scopul de a ne desfăta privirile, jocurile de cuvinte, gândirea analitică, plăcerea limbajului poetic şi fluxul limbajului cotidian fac parte şi ele din această plăcere. În cazul unui scriitor extrem de dramatic, cum e Dostoievski – de exemplu în scena sinuciderii din *Demonii* –, deşi nu există o imagine explicită (cititorul trebuie să-şi

imagineze, împreună cu protagonistul, pe cineva care încearcă să se sinucidă într-o cameră alăturată), scena în sine lasă o puternică amprentă vizuală asupra noastră. Totuşi, în ciuda tensiunii care ameţeşte de-a dreptul cititorul – ori poate tocmai datorită acesteia –, doar câteva obiecte, imagini şi scene din opera lui Dostoievski ne rămân în minte. În timp ce lumea lui Tolstoi abundă în obiecte sugestive, plasate subtil, încăperile lui Dostoievski par aproape goale.

Permiteţi-mi acum să generalizez, ca să pot explica mai uşor ideea. Unii scriitori se adresează cel mai bine imaginaţiei noastre verbale, iar alţii se adresează cu preponderenţă imaginaţiei noastre vizuale. Pe primii îi voi numi „scriitori verbali”, iar pe ceilalţi „scriitori vizuali”. De exemplu, pe Homer îl consider un scriitor vizual: când îl citesc, prin faţa ochilor îmi trec nenumărate imagini. Savurez aceste imagini mai mult decât povestea în sine. În schimb Firdousi, autorul marii epopei persane *Cartea regilor*, pe care am citit-o de nenumărate ori în perioada în care am scris romanul *Mă numesc Roşu,* este un scriitor verbal, care se bazează în special pe acţiune, cu toate turnurile acesteia. Bineînţeles că niciun scriitor nu poate fi plasat strict şi exclusiv într-una din aceste două categorii. Însă pe parcursul unei lecturi unii scriitori ne atrag prin cuvinte, prin curgerea dialogului şi prin paradoxurile ori ideile explorate de narator, iar alţii ne impresionează prin evocarea unor imagini, viziuni, peisaje şi obiecte memorabile.

Coleridge reprezintă cel mai bun exemplu de scriitor care poate fi şi vizual, şi verbal, în funcţie de genul pe care îl utilizează. În poezie – de exemplu, în *Balada bătrânului marinar* – e un poet care nu spune o poveste, ci mai degrabă creează pentru cititor o serie de imagini splendide. Însă în proză, în jurnalele personale şi în autobiografie Coleridge devine un scriitor analitic, care pretinde ca cititorul să gândească exclusiv în concepte şi cuvinte. Mai mult, este capabil să descrie cu mult discernământ modul în care şi-a creat poemele: le-a scris cu ajutorul imaginaţiei

vizuale, analizându-le în acelaşi timp cu imaginaţia lui verbală – cum se poate vedea, de exemplu, în al patrulea capitol din *Biographia Literaria.* În acelaşi mod, Edgar Allan Poe, care a învăţat multe de la Coleridge, explică în eseul său *Filozofia compoziţiei* cum a scris poemul *Corbul* adresându-se imaginaţiei verbale a cititorului.

Pentru a înţelege dihotomia dintre ceea ce eu numesc „literatură vizuală" şi „literatură verbală", se impune un exerciţiu. Să închidem ochii pentru un moment, concentrându-ne asupra unui subiect şi permiţând formarea unui gând în mintea noastră. După aceea să deschidem ochii şi să ne întrebăm: cât timp ne gândeam, ce ne-au trecut prin minte, cuvinte sau imagini? Răspunsul poate fi oricare sau amândouă. Câteodată gândim în cuvinte, alteori în imagini. Deseori sărim de la unele la altele. Scopul meu este de a arăta, prin intermediul acestei distincţii, că orice text literar tinde să solicite unul dintre aceste centre din creier într-o măsură mai pronunţată decât pe celălalt.

Iată una dintre cele mai puternice convingeri ale mele: romanul este în esenţă o ficţiune literară *vizuală.* Romanele îşi exercită influenţa asupra noastră mai ales prin apelul la inteligenţa noastră vizuală – capacitatea noastră de a vedea lucrurile cu ochii minţii şi de a transforma cuvintele în imagini mentale. Cu toţii ştim că, prin comparaţie cu alte genuri literare, romanul se bazează pe memoria experienţei cotidiene şi pe impresiile senzoriale din viaţa noastră, pe care uneori nici nu le remarcăm. Pe lângă reprezentarea lumii, romanele descriu – cu o abundenţă care nu poate fi atinsă de nicio altă formă literară – sentimentele evocate de simţurile noastre. Decorul general al romanului prinde viaţă – dincolo de ceea ce văd protagoniştii – prin sunetele, mirosurile, gusturile şi atingerile lumii respective. Şi totuşi printre experienţele trăirii, pe care fiecare dintre noi le simte în fiecare moment într-un mod unic, vederea reprezintă fără îndoială simţul cel mai important. Scrierea unui roman înseamnă a picta cu cuvinte, iar citirea lui înseamnă vizualizarea imaginilor prin intermediul cuvintelor

altcuiva.

Când spun „a picta cu cuvinte”, mă refer la evocarea unei imagini foarte clare şi distincte în mintea cititorului prin intermediul cuvintelor. Atunci când scriu un roman, frază după frază, cuvânt cu cuvânt (cu excepţia dialogurilor), primul pas îl reprezintă întotdeauna formarea unei imagini în mintea mea. Sunt conştient că sarcina mea imediată este clarificarea şi conturarea fermă a acestei imagini mentale. Citind biografii şi memorii ale scriitorilor ori conversând cu alţi romancieri, mi-am dat seama că, în comparaţie cu aceştia, eu depun mai mult efort în planificare înainte de a pune peniţa pe hârtie. Mă îngrijesc oarecum mai mult de împărţirea unei cărţi în secţiuni şi de structurarea acesteia. Atunci când scriu un capitol, o scenă ori un mic tablou (observaţi că vocabularul specific picturii îmi apare în mod firesc în vorbire), mai întâi le vizualizez în detaliu. Pentru mine scrisul înseamnă procesul de vizualizare a unei anumite scene, a unei imagini. Privesc pe fereastră la fel de mult cât mă uit la pagina pe care scriu cu stiloul. Când mă pregătesc să-mi transform gândurile în cuvinte, mă străduiesc să vizualizez fiecare scenă ca pe o secvenţă de film şi fiecare frază ca pe un tablou.

Însă analogia cu filmul şi pictura este valabilă doar până la un punct. Când încep să descriu o scenă, încerc să imaginez şi să scot în evidenţă aspectul care poate fi exprimat într-un mod cât mai concis şi mai percutant. Pe măsură ce imaginaţia mea vizuală construieşte capitolul scenă cu scenă, frază după frază, ea se concentrează pe acele detalii care pot fi exprimate cel mai eficient în cuvinte. Uneori îmi amintesc vreun detaliu din viaţa reală, îl vizualizez – după care, dându-mi seama că nu-l pot exprima în cuvinte, renunţ la el. Acest sentiment al insuficienţei provine adesea din convingerea că propria mea experienţă este unică şi proprie doar mie însumi. Caut cuvântul potrivit – *„le mot juste*” pe care Flaubert mărturiseşte că îl căuta atunci când scria (de fapt înainte de a se aşeza la masa de scris) –, cuvântul care să poată reda cel mai bine imaginea formată în mintea mea. Romancierul nu se mărgineşte să

caute cuvântul care să exprime cel mai bine ceea ce vizualizează, ci şi învaţă treptat cum să vizualizeze lucrurile pe care se pricepe să le verbalizeze. (O astfel de imagine bine aleasă ar trebui să se numească *l'image juste* – „imaginea potrivită".) Romancierul simte că imaginea din mintea lui poate dobândi semnificaţie doar atunci când o transformă în cuvinte, iar centrul vizual şi cel verbal se apropie tot mai mult unul de altul pe măsură ce scriitorul învaţă să vizualizeze lucrurile pe care le poate reconstrui în cuvinte. Aceste două centre sălăşluiesc, poate, unul într-altul şi nu în laturi opuse ale minţii.

Folosirea celebrului citat *„Ut pictura poesis"* („Ca şi pictura-i poema"[6]) din *Ars poetica* a lui Horaţiu a devenit ceva banal pentru cel care doreşte să evoce înrudirea dintre cuvinte şi imagini ori dintre literatură şi pictură. Îmi plac de asemenea cuvintele mai puţin cunoscute care au urmat acestei afirmaţii (Horaţiu le enunţă pe neaşteptate, după ce declară că până şi Homer putea compune versuri slabe), căci îmi amintesc de faptul că vederea unui peisaj pictat seamănă cu lectura unui roman: „Ca şi pictura-i poema. Te-atrage vreuna de-aproape, / Alta te-ncântă mai mult dacă stai s-o priveşti de departe; / Una preferă-ntuneric, iar alta voieşte lumină, / Ne-nspăimântată deloc de părerea acerbului critic; / Una odată-a plăcut, însă alta mereu o să placă"[7].

Horaţiu foloseşte analogia cu pictura şi vocabularul specific acesteia şi într-o altă secţiune a volumului *Ars poetica*, însă acolo ideile şi exemplele lui nu merg mai departe de menţionarea modului în care satisfacţiile oferite de poezie se aseamănă cu cele oferite de pictură. Diferenţa reală dintre arta literaturii şi cea a picturii a fost formulată, prin intermediul logicii analitice, de dramaturgul şi criticul german Gotthold Ephraim Lessing în lucrarea sa *Laocoon* (1766). Subintitulat *Despre limitele picturii şi ale poeziei,*

---

[6] Horaţiu, *Arta poetică (Epistola către Pisoni),* traducere în versuri de Ionel Marinescu, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 216.

[7] *Ibidem.* În original Orhan Pamuk foloseşte varianta în proză din traducerea în engleză a lui D.A. Russell.

volumul prezintă distincţia acceptată unanim astăzi: poezia (literatura) reprezintă o artă care se desfăşoară în timp, iar pictura, sculptura şi restul artelor vizuale se desfăşoară în spaţiu. Timpul şi spaţiul sunt două categorii kantiene fundamentale.

Când privim un peisaj pictat, deducem imediat semnificaţia generală: totul se desfăşoară înaintea ochilor noştri. Însă pentru a avea acces la înţelesul general al unui poem sau al unei proze, trebuie să înţelegem modul în care protagoniştii şi circumstanţele se modifică în timp – cu alte cuvinte, trebuie să înţelegem povestea, drama şi întâmplările. Acestea din urmă sunt plasate în contextul timpului dramatic. Şi avem nevoie de timp pentru a citi compoziţiile verbale cu scopul de a le urmări structura.

De fapt, dacă ar trebui să evaluăm un tablou pictat cu multe detalii, am fi nevoiţi – la fel ca Horaţiu – să-l privim de zeci de ori, să-l observăm de la diferite distanţe, să ne concentrăm pe micile sale amănunte şi să petrecem ceva timp privindu-l atent. Mai mult, tablourile care ilustrează o poveste pot încorpora într-un singur cadru mai multe timpuri – adică un fel de momente aristoteliene ca acelea la care m-am referit în prelegerea anterioară. Un colţ dintr-un astfel de tablou poate evoca incidentul care să fi declanşat un mare război, iar un altul, răniţii şi morţii pe care războiul îi va fi lăsat în urma lui. Procedeul este numit „pictură narativă”, o tehnică folosită la începutul secolului al XVI-lea de artişti europeni precum Carpaccio sau de artiştii persani ai aceleiaşi perioade, cum ar fi Bihzad.

Însă aceste exemple nu limitează validitatea distincţiei propuse de Lessing. Folosirea celor două categorii filosofice, Timpul şi Spaţiul, a stabilit un contrast clar între poezie şi pictură (numite deseori „arte surori” datorită forţei lor corelate de a impresiona sufletul uman). Permiteţi-mi să utilizez această distincţie pentru a-mi demonstra punctul de vedere asupra romanului. Romanele, asemenea tablourilor, prezintă momente încremenite. Totuşi ele conţin mult mai multe momente mici, indivizibile (asemănătoare celor aristoteliene): ele oferă mii, chiar zeci

de mii de astfel de clipe. Atunci când citim un roman, vizualizăm aceste momente create prin cuvinte, aceste puncte în Timp. Adică le transformăm în Spaţiu în imaginaţia noastră.

Când privim un tablou – fie că este vorba despre un peisaj, despre o imagine dintr-o carte, despre un manuscris ilustrat, un portret în miniatură sau o natură statică –, ne formăm imediat o impresie generală. În cazul citirii unui roman situaţia este exact opusă. Pe măsură ce răsfoim paginile, ne concentrăm în permanenţă asupra micilor detalii, imagini şi momente ireductibile, aşteptând cu nerăbdare punctul în care să putem contura imaginea de ansamblu şi încercând în tot acest timp să ne amintim nenumăratele detalii. În timp ce un tablou prezintă un moment încremenit, romanele ne înfăţişează mii de astfel de momente, înşirate unele după altele. Lectura unui roman poate fi deseori plină de suspans, căci curiozitatea noastră încearcă, plină de zel, să determine locul fiecărui astfel de moment în imaginea de ansamblu şi modalitatea prin care acesta ar putea indica centrul romanului. De ce autorul ne arată *tocmai în acest moment* fulgii de zăpadă prin fereastra compartimentului? De ce ne oferă o descriere atât de detaliată a celorlalte persoane din compartiment? Dacă te întrebi unde te afli cu exactitate în interiorul acestei păduri a momentelor ori cum poţi găsi o cale de ieşire – examinând în acelaşi timp fiecare copac, fiecare detaliu, fiecare unitate narativă –, te poţi simţi sufocat, ca şi cum ai fi complet pierdut în inima pădurii. Însă atenţia ne este menţinută de faptul că arborii pădurii, miile de momente indivizibile care constituie povestea, sunt construiţi din detalii umane obişnuite – de cele mai multe ori vizuale. Ceea ce ne menţine atenţi este modul în care acestea le apar personajelor – cu alte cuvinte, felul în care dezvăluie gândurile, emoţiile şi caracterul personajelor.

Când privim o pictură de mari dimensiuni, simţim emoţia dată de faptul că suntem în prezenţa unui întreg într-o singură clipă şi ne dorim să pătrundem în acea pictură. În interiorul unui roman simţim satisfacţia năucitoare de a ne

plasa într-un univers pe care nu-l putem vedea în întregime. Pentru a vedea totul, trebuie să transformăm încontinuu momente distincte ale romanului în imagini mentale. Tocmai acest proces de transformare preface lectura unui roman în ceva mult mai cooperant şi mai personal decât contemplarea unui tablou.

Împreună cu prietenul meu Andreas Huyssen, predau un seminar la Universitatea Columbia. Scopul acestui curs este explorarea relaţiei dintre textele literare şi pictură şi discutarea, cu exemple, a modului în care cuvintele ne mobilizează imaginaţia vizuală. Discuţiile ating inevitabil ceea ce vechii greci numeau *ekphrasis.* Semnificaţia primă şi restrânsă a acestui termen este de descriere a artelor vizuale (cum sunt pictura şi sculptura) prin intermediul poeziei pentru cei care nu au acces la acestea. Picturile şi sculpturile din respectivele poeme pot fi reale sau imaginare, asemenea detaliilor dintr-un roman. Cam asta e tot ce se poate spune despre înţelesul cuvântului. Cel mai cunoscut exemplu de *ekphrasis* din literatura clasică este descrierea scutului lui Ahile din cântul al XVIII-lea al *Iliadei.* Homer face o descriere extraordinară a imaginilor încrustate pe scut de zeul Hefaistos – stele, soarele, cetăţi şi oameni –, astfel că ea devine portretul unui întreg univers creat din cuvinte, un text literar mult mai important decât scutul în sine. Inspirat de descrierea făcută de Homer, W.H. Auden a scris un poem intitulat *Scutul lui Ahile*, reconstruind *ekphra*sis-ul din perspectiva războaielor secolului XX.

Am inclus multe astfel de descrieri în cărţile mele, deşi nu pentru a emite judecăţi asupra unei epoci (cum a făcut Auden) – adică pentru a o privi de la distanţă –, ci, dimpotrivă, pentru a pătrunde într-un cadru prin intermediul scrisului şi pentru a deveni o parte din perioada în care a fost creat acel cadru. Asta s-a întâmplat în mod special în romanul *Mă numesc Roşu*, unde nu doar personajele, ci şi culorile şi obiectele au glas şi vorbesc, astfel că am simţit cum pătrund într-o lume diferită, o lume pe care doream s-o descriu şi s-o reconstruiesc prin pictură.

Pentru oamenii care trăiesc în prezent trecutul este format din clădiri vechi, texte vechi şi tablouri vechi. Pornind nu doar de la texte, ci şi de la pictură, şi crezând în faptul că trecutul poate fi imaginat cu suficientă forţă într-un roman, am descris în detaliu picturile din cărţile şi arhivele sfârşitului de secol XVI de la palatul Topkapî din Istanbul – majoritatea create în locurile care azi se numesc Iran şi Afganistan – şi am purces la crearea unui univers prin identificarea cu eroii, obiectele ori chiar demonii portretizaţi în acele imagini miniaturale.

Această străduanie a mea m-a determinat să cred că ar trebui să existe o interpretare mult mai largă a termenului *ekphrasis.* Indiferent dacă utilizăm varianta clasică „*ekphrasis*" ori expresia „descriere verbală", problema se reduce la modalitatea în care pot fi redate prin cuvinte splendorile lumii vizuale reale ori imaginare pentru cei ce nu le-au văzut niciodată. Să ne amintim că punctul nostru de plecare este arta de dinainte de epoca fotografiei şi dificultăţile unei epoci în care fotocopiile, imprimantele şi alte forme de reproducere erau necunoscute. Pe scurt, prin *ekphrasis* se face o descriere cu ajutorul cuvintelor, în folosul celor care nu au văzut subiectul descrierii.

Un bun exemplu de astfel de text este eseul lui Goethe din 1817 despre tabloul lui Leonardo da Vinci *Cina cea de taină*. Goethe îşi începe eseul într-o manieră similară unui articol din revista unei companii aeriene, prezentându-l mai întâi pe Leonardo da Vinci cititorului german, apoi continuând cu informaţia că tabloul este unul renumit şi că el însuşi îl văzuse „cu câţiva ani în urmă" la Milano. Îi cere cititorului să consulte o gravură a picturii respective, pentru a putea înţelege mai bine comentariile lui, însă tonul textului său reflectă plăcerea, entuziasmul şi dificultatea implicate în redarea experienţei contemplării unui obiect minunat pentru cei ce nu l-au văzut niciodată. Goethe a fost interesat de pictură şi arhitectură. De asemenea, a scris o carte ambiţioasă şi absurdă despre culori[8]. Faptul că

[8] *Despre teoria culorilor,* lucrare apărută în limba germană în anul 1810.

talentul său literar era mai degrabă verbal decât vizual reprezintă o contradicţie ironică, deseori întâlnită în literatură – dar aici mă voi concentra asupra unor lucruri diferite.

Impulsul creativ de a scrie romane este motivat de un entuziasm şi o voinţă de a exprima vizualul prin cuvinte. În spatele fiecărui roman există, bineînţeles, motivaţii personale, politice şi etice, dar acestea pot fi exprimate şi prin intermediul memoriilor, interviurilor, poeziei sau jurnalismului.

Când eram copil, în Istanbulul anilor 1960, înainte ca în Turcia să existe televiziune, eu şi fratele meu obişnuiam să ascultăm meciurile de fotbal transmise în direct la radio. Comentatorul oferea o descriere punct cu punct a jocului, transformând în cuvinte ceea ce vedea şi făcând posibilă formarea în mintea noastră a unei imagini cu lucrurile ce se petreceau pe stadion. Acesta descria cu precizie traseul unui jucător pe teren, rafinamentul unei pase sau traiectoria pe care o lua mingea în drumul către poarta aşezată spre coasta Bosforului. Pentru că îl ascultam cu regularitate pe acel comentator şi ne obişnuiserăm cu vocea, stilul şi turnura frazelor lui – la fel ca atunci când citeam un romancier preferat –, începuserăm să ne pricepem să îi transformăm cuvintele în imagini mentale şi ne simţeam ca şi cum am fi privit meciul pe viu. Am devenit nişte fani pătimaşi ai postului de radio, dezvoltând o relaţie personală intensă cu vocea şi limbajul comentatorului, astfel încât ascultarea transmisiunii în direct ne oferea aproape aceeaşi satisfacţie ca şi participarea la meci chiar pe stadion. Plăcerea produsă de scrierea şi citirea unui roman este similară cu plăcerea obţinută din acest tip de ascultare. Ne obişnuim cu ea, o dorim şi ne încântă relaţia noastră strânsă cu naratorul. Simţim bucuria de a vedea şi de a-i face şi pe alţii să vadă prin intermediul cuvintelor.

Aş vrea să menţionez bine-cunoscutul – dar în mare măsură uitatul – exemplu al „corelativului obiectiv”, definit de T.S. Eliot în eseul *Hamlet.* (În directă legătură cu prima mea prelegere, menţionez că Eliot afirmă la începutul

eseului că psihologia – ce înseamnă aici caracterul – eroului dintr-o scriere dramatică este mai puţin importantă decât efectul scrierii ca întreg.) Prin „corelativ obiectiv” Eliot înţelege „o serie de obiecte, o situaţie, o înşiruire de evenimente” care vor corespunde obiectiv unei anumite emoţii – vor fi „formula”, evocarea automată a acelei emoţii – pe care artistul caută să o exprime într-un poem, tablou, roman sau altă formă de artă[9]. Am putea spune că în roman corelativul obiectiv e reprezentat de imaginea momentului, creată prin cuvinte şi văzută prin ochii protagonistului. Eliot împrumutase termenul de „corelativ obiectiv” de la pictorul peisagist romantic american Washington Allston (1779-1843). Allston era, de asemenea, poet şi prieten cu Coleridge. La treizeci de ani după Allston, un grup de poeţi şi pictori francezi, care îi includea pe Gérard de Nerval, Charles Baudelaire şi Théophile Gautier, vor declara că peisajul interior, spiritual, reprezintă elementul cel mai important al poeziei, iar componenta esenţială a picturii peisagistice este emoţia. Coincidenţa face că doi dintre aceşti scriitori, Nerval şi Gautier, au vizitat Istanbulul şi au scris despre oraş şi peisajele acestuia.

Tolstoi nu ne descrie sentimentele Annei din timpul călătoriei cu trenul de St. Petersburg. În schimb, pictează imagini care să ne ajute să simţim emoţiile femeii: zăpada văzută prin geamul din stânga ei, mişcarea din compartiment, temperatura scăzută de afară etc. Tolstoi descrie felul cum Anna scoate romanul din poşeta ei roşie şi cum îşi pune o pernă pe genunchi cu mâinile ei mici. Apoi continuă cu descrierea oamenilor din compartiment. Iar acest lucru se întâmplă exact în momentul în care cititorul înţelege că Anna nu se poate concentra asupra lecturii, ci înalţă capul şi se uită la persoanele din jur – iar prin transformarea mentală a cuvintelor lui Tolstoi în imaginile văzute de Anna ajungem să simţim emoţiile tinerei femei. Dacă am fi citit o formă mai veche de naraţiune literară, cum ar fi epopeea sau genul acela de roman prost care

[9] T.S. Eliot, *Eseuri,* traducere de Petru Creţia, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 175.

prezintă întâmplările şi imaginile din perspectiva cititorului şi nu din cea a personajului, atunci am fi iertaţi în cazul în care am crede că Anna este absorbită de lectura romanului, dar că naratorul a lăsat-o pentru moment deoparte şi descrie compartimentul pentru a adăuga puţină culoare scenică. În eseul *Naraţiune sau descriere?* criticul maghiar György Lukács face o distincţie clară între aceste două tipuri de romancieri. În *Anna Karenina* urmărim acţiunea – ca pe o cursă de cai – prin ochii protagonistei, identificându-ne profund cu emoţiile acesteia. Pe de altă parte în romanul *Nana* al lui Zola, atunci când este descrisă o cursă de cai, cititorul are o perspectivă exterioară. Descrierea enciclopedică reprezintă, conform spuselor lui Lukács, „simplu material de umplutură, rareori un element integral al acţiunii". Indiferent care este intenţia unui scriitor, caracteristicile pe care eu le numesc „peisajul" romanului – obiectele, cuvintele, dialogurile şi orice este vizibil – trebuie să fie părţi integrante sau extensii ale emoţiilor protagonistului. Acest lucru este posibil prin intermediul centrului secret al romanului, pe care l-am pomenit mai devreme.

Am ajuns acum la ceea ce Eliot numeşte „o serie de obiecte". Peisajul despre care vorbesc în aceste prelegeri este acela al oraşelor, străzilor, magazinelor, vitrinelor, al diferitelor încăperi, al interioarelor, al pieselor de mobilier şi al obiectelor cotidiene, şi nu tipul de peisaj descris de Stendhal în primele pagini ale romanului *Roşu şi negru* – un orăşel cu locuitorii săi, văzut din perspectiva cititorului:

„Orăşelul Verrières poate fi considerat unul dintre cele mai frumoase din Franche-Comté. Casele lui albe, cu acoperişuri ţuguiate, din ţiglă roşie, urcă panta unei coline unde până şi pe cea mai mică denivelare creşte câte un pâlc sănătos de castani. La câteva sute de picioare sub fortificaţiile ridicate cândva de spanioli şi ajunse ruină în zilele noastre curge râul Doubs."[10]

[10] Stendhal, *Roşu şi negru,* traducere şi note de Doru Mareş, Editura Adevărul, Bucureşti, 2009, pag. 7.

Este imposibil să nu observăm o conexiune între marile progrese făcute de arta romanului la mijlocul secolului al XIX-lea – când devenise forma literară dominantă în Europa – şi creşterea exponenţială bruscă a bogăţiei din aceeaşi perioadă în Europa, ce a provocat apariţia unui potop de bunuri materiale în oraşe şi case, o varietate de obiecte nemaiîntâlnite în lumea occidentală. Bogăţia masivă generată de Revoluţia Industrială a înconjurat oamenii (în special pe cei din societatea urbană) cu tot soiul de noi aparate, bunuri de consum, obiecte de artă, îmbrăcăminte, textile, tablouri, podoabe ieftine şi bric-à-brac-uri. Ziarele în care erau descrise aceste obiecte, vieţile şi gusturile schimbătoare ale claselor sociale care le foloseau, nenumăratele reclame şi diversele indicatoare şi afişe din peisajul urban au devenit o parte semnificativă şi plină de culoare a culturii occidentale. Toată această abundenţă vizuală, tot acest exces de obiecte şi această activitate urbană agitată au alungat de aici modurile de viaţă mai simple, care păruseră atât de bune şi corecte în alte vremuri. Oamenii simţeau că pierduseră imaginea de ansamblu în învălmăşeala detaliilor şi bănuiau că rostul lucrurilor se află ascuns undeva în umbră. Adaptându-se noului mod de viaţă, orăşeanul modern descoperă o parte din acel sens în amalgamul de obiecte acumulate. Locul individului în societate şi într-un roman era determinat parţial de casa pe care o deţinea, de avere, îmbrăcăminte, camere, mobilier şi bric-à-brac-urile colecţionate. În romanul său poetic şi destul de vizual *Sylvie*, publicat în 1853, Nerval afirmă că în acea perioadă majoritatea oamenilor colecţionau lucruri ciudate, cu care îşi decorau apartamentele plasate în clădiri demodate.

Balzac a fost primul scriitor care a inclus apetitul acesta social şi personal pentru obiecte şi bric-à-brac-uri în peisajul romanelor sale. Atât *Roşu şi negru* al lui Stendhal, cât şi *Moş Goriot* al lui Balzac, scris cam în aceeaşi perioadă, încep printr-o descriere exterioară (adică din perspectiva cititorului) a cadrului în care se va desfăşura acţiunea. La Stendhal locul în care pătrundem treptat este un orăşel

pitoresc, situat în culcuşul unei văi, dar la Balzac peisajul este unul total diferit: acesta descrie amănunţit o pensiune, începând cu portiţa ce dă spre o alee şi cu grădina. În interior se găseau „scaune acoperite cu stofă de păr de cal", „o masă rotundă, cu o tăblie de marmură Sainte-Anne, împodobită cu obişnuitul serviciu de ceai" („model atât de des întâlnit astăzi pretutindeni", adaugă dispreţuitor autorul, subliniindu-şi mai bine ideea), „vaze pline cu flori artificiale, vechi şi decolorate, care ţin de urât unei pendule de marmură albăstrie, de o rară urâţenie", „miros de odaie închisă", „vase nespălate", „poliţe slinoase, înţesate de carafe ciobite şi cu luciul şters de vreme", „un barometru", „gravuri de o sluţenie care-ţi taie pofta de mâncare, toate în ramă de lemn negru lustruit şi cu dungi aurite; o pendulă încadrată în solzi de aramă; o sobă verde, lămpi Argand pline de colb şi îmbâcsite de ulei, o masă lungă acoperită cu o muşama atât de soioasă, încât un client poznaş din afară s-ar fi putut iscăli pe ea, întrebuinţând degetul în loc de plaivaz; scaune schiloade, mici crâmpeie din acele rogojini de papură ferfeniţită, care se deşiră necontenit, dar niciodată nu se destramă cu totul, şi nişte sobiţe prăpădite, coşcovite pe dinăuntru, cu uşile stricate şi cu mânerele de lemn arse tăciune". Citim aceste detalii care nu descriu doar obiectele din casa protagonistului, ci constituie o extensie a caracterului doamnei Vauquer, care administrează pensiunea („întreaga ei făptură te lămureşte asupra pensiunii, după cum pensiunea te lămureşte asupra persoanei sale").[11]

Pentru Balzac descrierea obiectelor şi a interioarelor era un mod de a-i permite cititorului să deducă starea socială şi caracterul personajelor, la fel cum un detectiv urmează indiciile care-l duc la descoperirea infractorului. În romanul *Educaţia sentimentală,* pe care Flaubert (un romancier mult mai subtil) îl publică la treizeci şi cinci de ani după *Moş*

[11] Fragmentele sunt preluate din Honoré de Balzac, *Moş Goriot,* traducere de Cezar Petrescu, Editura Mondero, Bucureşti, 1997, pp. 10-12. Orhan Pamuk foloseşte traducerea în engleză, cu titlul *Old Goriot,* a lui Marion Ayton Crawford.

*Goriot,* protagoniştii sunt prezentaţi unii altora şi se analizează între ei prin metodele specifice lui Balzac: observându-şi bunurile, îmbrăcămintea şi bric-à-brac-urile care le împodobesc camerele: „Şi domnişoara Vatnaz [...] îşi scoase mănuşile şi cercetă mobilele şi bibelou rile din cameră. [...] Îl felicită pe Frédéric pentru bunul lui gust. [...] Avea în jurul încheieturii mâinilor un volănaş de dantelă şi, pe corsajul rochiei verzi, pasmanterii ca un husar. Pălăria ei de tul negru, cu boruri coborâte, îi ascundea puţin fruntea”[12].

Când aveam vreo douăzeci şi ceva de ani şi devoram lacom romanele occidentale, întâlneam adesea descrieri de obiecte şi îmbrăcăminte care depăşeau capacitatea mea limitată de înţelegere – şi de fiecare dată când nu reuşeam să le transform în imagini mentale, consultam dicţionare şi enciclopedii. Dar uneori nici măcar acestea nu mă ajutau să vizualizez obiectele. Atunci încercam să le percep ca pe o extensie a unei stări de spirit, relaxându-mă atunci când reuşeam acest lucru.

Să privim acum la romanul francez modern. Lucrurile materiale care la Balzac dezvăluie statutul social al personajului la Flaubert indică unele calităţi mult mai subtile, cum ar fi gustul personal sau caracterul. La Zola pot semnala manifestarea obiectivităţii autorului. Zola este genul de scriitor care gândeşte: „A, Anna citeşte! Cât timp face acest lucru, hai să vă descriu puţin compartimentul”. Aceleaşi lucruri materiale (deşi probabil că nu mai sunt aceleaşi) pot deveni la Proust un stimul pentru evocarea amintirilor din trecut; la Sartre, un simptom al dezgustului existenţial; la Robbe-Grillet, entităţi misterioase şi zburdalnice, independente de fiinţa umană. Pentru Georges Perec obiectele reprezintă o marfă plictisitoare, a cărei poezie poate fi percepută doar dacă obiectele sunt analizate după marcă şi aranjate în şiruri şi liste. Toate

[12] Flaubert, *Educaţia sentimentală. Trei povestiri. Ispitirea Sfântului Anton,* traduceri de Lucia Demetrius, Anda Boldur, Mihai Murgu, Editura Univers, Bucureşti, 1982, pp. 214-215. Orhan Pamuk foloseşte fragmentul din traducerea în engleză a lui Adrianne Tooke.

aceste perspective sunt convingătoare – în funcţie de context. Totuşi ideea cea mai importantă este aceea că obiectele sunt părţi esenţiale ale nenumăratelor momente distincte din interiorul unui roman şi simboluri ale acestora.

Mintea noastră îndeplineşte simultan mai multe sarcini atunci când citim un roman. Pe de o parte privim lumea din perspectiva personajelor, identificându-ne cu sentimentele acestora. Pe de altă parte adunăm în minte obiectele în jurul fiecăruia dintre personaje, făcând legătura între emoţiile acestora şi detaliile peisajului descris. Scrierea unui roman implică combinarea sentimentelor şi ideilor fiecărui personaj cu obiectele care-l înconjoară, iar apoi îmbinarea lor, printr-o singură mişcare abilă, într-o frază. Nu separăm, asemenea cititorului naiv, întâmplările de obiecte şi acţiunea de descrieri. Le percepem ca pe un întreg. Abordarea textuală a cititorului care exclamă „Trec peste descrieri!” este, bineînţeles, naivă, însă scriitorul care izolează întâmplările de descrieri stimulează de fapt o asemenea reacţie naivă. Odată ce am început să citim un roman, cufundându-ne în lumea sa, nu observăm un anumit tip de peisaj, ci, dimpotrivă, încercăm instinctiv să ne determinăm poziţia în pădurea vastă de momente şi detalii. Însă când întâlnim copacii individuali – adică momentele şi frazele distincte care construiesc romanul –, vrem să vedem nu doar întâmplările, cursul evenimentelor sau acţiunea, ci şi corelativul vizual al respectivului moment. Romanul ne apare astfel ca o lume reală, convingătoare, tridimensională. Apoi, în loc să percepem o separare între întâmplări şi obiecte, între acţiune şi peisaj, simţim o armonie atotcuprinzătoare, la fel ca în viaţă. Atunci când scriu un roman, simt întotdeauna nevoia să vizualizez povestea bucată cu bucată, selectând sau construind cadrul *potrivit.*

Să luăm un exemplu din Henry James. În prefaţa romanului său *Potirul de aur*, autorul explică felul în care a hotărât care personaj secundar va reflecta perspectiva naraţiunii sale (aceasta a fost întotdeauna cea mai importantă problemă tehnică la James). Foloseşte expresia

„să-mi văd povestea”, după care descrie naratorul ca fiind un „pictor”, deoarece acesta păstrează distanţa faţă de acţiune, neimplicându-se în dilemele morale ale acesteia. Henry James a fost un scriitor care credea că a fi romancier înseamnă a picta cu ajutorul cuvintelor. În prefeţele şi eseurile sale critice foloseşte în mod repetat termeni ca „panoramă”, „imagine” şi „pictor”, cu sens literal ori metaforic.

Să ne amintim comentariul lui Proust*. Mon volume est un tableau*” („Cartea mea este un tablou” sau „Romanul meu este o pictură”), ce trimite la bine-cunoscuta sa operă căreia i-a dedicat întreaga viaţă. Către finalul romanului *În căutarea timpului pierdut* unul dintre personaje, un scriitor cunoscut pe nume Bergotte, zace bolnav şi citeşte din întâmplare ce scrie un critic despre un colţ de zid galben din tabloul *Vedere din Delft* al lui Vermeer. Acesta spune că detaliul este atât de bine pictat, încât poate fi comparat cu o capodoperă clasică chinezească. Bergotte se ridică din pat şi se duce la muzeu, pentru a privi încă o dată tabloul lui Vermeer, pe care este convins că-l cunoaşte foarte bine. La vederea remarcabilului colţ de zid galben, rosteşte cu tristeţe ultimele-i cuvinte: „Aşa ar fi trebuit să scriu, îşi spunea el. Ultimele mele cărţi sunt prea seci, ar fi trebuit să pun mai multe straturi de culoare, să fac fraza preţioasă prin ea însăşi, ca acest colţ de zid galben”[13]. Asemenea multor romancieri francezi cărora le plăcea să introducă pasaje descriptive în operele lor, Proust era extrem de interesat de pictură. În citatul dat Proust exprimă, prin intermediul personajului-scriitor Bergotte, o perspectivă care reflectă îndeaproape propriile-i sentimente. Dar să întrebăm mai întâi, zâmbind: „Domnule Proust, dumneavoastră sunteţi Bergotte?”

Nu-mi este greu să înţeleg de ce marii romancieri pe care-i admir depuneau eforturi să devină asemenea unor

[13] Fragmentul este preluat din Marcel Proust, *Captiva (În căutarea timpului pierdut,* IX), vol. 1, traducere de Eugenia şi Radu Cioculescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, pp. 285-286. Orhan Pamuk foloseşte traducerea în engleză a lui C.K. Scott-Moncrieff şi Stephen Hudson.

pictori, de ce erau invidioşi pe arta picturii ori de ce regretau că nu erau capabili să scrie „asemenea unui pictor”. Căci a scrie un roman înseamnă a imagina o lume – una care există ca imagine înainte să ia forma cuvintelor. Doar ulterior autorul redă în cuvinte imaginea plăsmuită de el, împărtăşind astfel cu cititorul acest produs al imaginaţiei. Şi pentru că romancierul nu poate păşi în spate, precum pictorul la Horaţiu, ca să-şi studieze confortabil opera de la distanţă (căci asta ar presupune recitirea integrală a romanului), el e mult mai familiarizat decât un pictor cu detaliile individuale – mai degrabă cu copacii decât cu pădurea –, cu momentele distincte reprezentate de obiecte. Pictura este o formă de *mimesis*: ne oferă o reprezentare a realităţii. Când privim un tablou, percepem nu doar lumea căreia îi aparţine, ci şi ceea ce Heidegger a simţit uitându-se la capodopera lui Van Gogh, *Ghete ţărăneşti*: reitatea tabloului, starea lui de obiect. Asta deoarece pictura ne-a adus faţă în faţă cu o reprezentare a lumii şi cu obiectele din interiorul ei. Într-un roman însă putem întâlni această lume şi obiectele ei doar prin transformarea descrierilor autorului în imagini mentale. Biblia spune „La început a fost Cuvântul”. Arta romanului ar putea afirma: „La început pare să fie imaginea, însă ea trebuie spusă în cuvinte”. Şi, în mod paradoxal, întreaga istorie a picturii – mai ales cea a picturii premoderne, în cea mai mare parte ilustrativă – spune: „La început a fost cuvântul, însă acesta trebuie spus prin imagini”.

Forţa şi caracterul nemediat al imaginilor, opuse cuvintelor, explică sentimentul de inferioritate şi invidia ascunsă pe care romancierii – care înţeleg intuitiv situaţia – le simt faţă de pictori. Dar romancierul nu este doar un ins care îşi doreşte să devină pictor. Mai degrabă el caută să dobândească abilitatea de a picta prin cuvinte şi descrieri. Romancierul simte două obligaţii paralele: prima este aceea de a identifica şi vedea lumea prin ochii personajelor, iar a doua este aceea de a descrie lucrurile prin cuvinte. Henry James şi-a numit naratorul romanului *Potirul de aur* „pictor” datorită distanţei pe care acesta o păstrează faţă

de acţiune, însă pentru un romancier lucrurile stau exact invers. Romancierul poate descrie lucrurile în maniera unui pictor, întrucât este interesat de ele la fel de mult ca de personaje şi pentru că nu se află în afara lumii romanului, ci e cufundat cu totul în ea. Acea *image juste* pe care trebuie s-o găsească romancierul, înainte de *le mot juste* flaubertian, poate fi descoperita doar atunci când scriitorul se cufundă complet în peisajul, evenimentele şi lumea romanului. Este, de asemenea, şi unica modalitate prin care acesta îşi poate arăta compasiunea faţă de personajele despre care scrie. Astfel, putem conchide că descrierile dintr-un roman sunt (sau ar trebui să fie) rezultatul şi expresia compasiunii simţite faţă de personaje.

Deoarece o parte din identitatea mea îşi are rădăcinile într-o cultură islamică, ce nu se înţelege prea bine cu arta reprezentării figurative, voi relata unul sau două exemple din viaţa mea. În Istanbulul copilăriei mele, în ciuda încurajărilor statului secular, nu existau lucrări de artă care să permită o contemplare şi o analiză îndelungi. Pe de altă parte sălile de cinema se umpleau până la refuz cu oameni care savurau orice tip de film rulat. Dar în filme, la fel ca în cazul naraţiunilor literare şi al epopeilor premoderne, de cele mai multe ori lumea ficţională este văzută nu din perspectiva personajelor, ci din exterior, de la distanţă. Bineînţeles că multe dintre aceste filme proveneau din Occident, din lumea creştină – însă în străfundurile mele cred că în spatele lipsei de compasiune pentru personajele locale ori străine din romane sau filme se ascundea lipsa de interes faţă de arta picturii. Totuşi nu pricepeam întru totul. Poate ne temeam că, văzând obiecte şi oameni prin ochii altora, ne vom tăia legăturile cu credinţele comunităţii căreia îi aparţineam. Lectura romanelor a reprezentat pentru mine tranziţia de la lumea tradiţională la cea modernă. În acelaşi timp însă mi-am tăiat legăturile cu o comunitate din care ar fi trebuit să fac parte. M-am ales în schimb cu singurătatea.

În aceeaşi perioadă a vieţii mele, pe la douăzeci şi trei de ani, am renunţat la visul de a deveni pictor, pe care îl

nutream de când aveam şapte ani, şi am început să scriu romane. Era o decizie legată de propria mea fericire. Copil fiind, mă bucuram enorm când pictam. Brusc însă, fără vreun motiv anume, acea plăcere mi-a dispărut. În cei treizeci şi cinci de ani în care am scris romane, am continuat să cred că avusesem un talent mult mai mare şi mai natural pentru pictură. Dar, dintr-un motiv necunoscut, voiam să pictez cu cuvinte. Pictura mă făcea întotdeauna să mă simt copilăros şi naiv, pe când scrierea unui roman mă face să mă simt matur şi sentimental. Este ca şi cum aş fi scris romane doar cu ajutorul intelectului şi aş fi pictat exclusiv graţie talentului. Când trasam o linie sau aplicam culoare, priveam rezultatul mâinilor mele aproape cu uimire. Abia mult mai târziu înţelegeam cu adevărat ce se întâmplă acolo. Iar acum, când scriu, ori de câte ori mă simt copleşit de încântare, abia după un timp reuşesc să-mi dau seama unde mă aflu cu exactitate printre nenumăratele „terminaţii nervoase” nabokoviene, printre momentele ireductibile aristoteliene.

De la Victor Hugo şi până la August Strindberg, mulţi romancieri au fost pasionaţi de pictură. Strindberg, căruia îi plăcea să picteze peisaje romantice sumbre şi agitate, afirmă în romanul său autobiografic *Fiu de slujnică* faptul că pictura îl făcea „extrem de fericit – ca şi cum tocmai ar fi consumat haşiş”. A trăit pentru prima dată această bucurie de a picta la doar douăzeci şi trei de ani, adică exact la vârsta la care eu am renunţat. Atât scrierea unui roman, cât şi pictura trebuie să aibă ca ultim scop atingerea unei stări de fericire imensă.

# 5. Muzee şi romane

De multă vreme încerc să întemeiez un muzeu în Istanbul. Acum zece ani am cumpărat o clădire părăsită în Çukurcuma, un cartier aflat aproape de atelierul unde scriu, iar cu ajutorul unor prieteni arhitecţi, am transformat treptat clădirea, ridicată în 1897, într-un spaţiu muzeal modern, care îmi reflectă gusturile. În aceeaşi perioadă scriam un roman şi, în plus, umblam după tot felul de obiecte în magazinele de vechituri, în talciocuri sau în casele unor cunoştinţe cărora le plăcea să adune diverse lucruri. Căutam obiecte care să fi putut aparţine familiei fictive care îmi închipuiam că trăise în acea casă veche între 1975 şi 1984 şi care era, de altfel, subiectul romanului meu. Atelierul mi s-a umplut treptat cu flacoane vechi de medicamente, pungi de nasturi, bilete la Loteria Naţională, cărţi de joc, îmbrăcăminte şi ustensile de bucătărie.

Cum intenţionam să le folosesc în romanul meu, îmi imaginam situaţii, momente şi scene potrivite pentru aceste obiecte, dintre care multe (cum ar fi o râzătoare de gutui) fuseseră cumpărate doar dintr-un impuls. Odată, scotocind printr-un magazin de vechituri, am găsit o rochie dintr-un material strălucitor, cu trandafiri portocalii şi frunze verzi, şi am decis că era rochia perfectă pentru Füsun, eroina romanului meu. Cu rochia aşezată în faţa mea, am început să redau detaliile unei scene în care Füsun învaţă să conducă, îmbrăcată exact în acea rochie. Cu o altă ocazie, într-un anticariat din Istanbul, am remarcat o fotografie alb-negru din 1930. Mi-am imaginat că întruchipează o scenă din viaţa timpurie a unuia dintre personajele mele şi am hotărât să trec firul poveştii printre obiectele desprinse de imagine, introducând chiar descrieri

ale fotografiei în sine. Mai mult: după cum am procedat în multe dintre romanele mele, am plănuit să atribui personajelor multe dintre propriile mele însuşiri ori din cele specifice mamei mele, tatălui meu sau altor rude – astfel că alegeam diferite obiecte îndrăgite şi pline de amintiri care aparţineau familiei mele şi le puneam dinaintea mea. Le descriam în detaliu, făcându-le să devină parte din poveste.

În acest mod mi-am scris romanul *Muzeul inocenţei:* găsind, cercetând şi descriind obiecte care mă inspirau. Ori, uneori, făceau exact invers: cutreieram magazinele, căutând obiecte necesare romanului, sau le comandam la anumiţi meşteşugari. În 2008, când mi-am terminat romanul, atât atelierul, cât şi locuinţa îmi erau ticsite cu tot felul de lucruri. Şi atunci am hotărât să creez versiunea reală a Muzeului Inocenţei descris în roman. Însă nu acest muzeu este subiectul meu acum. Şi nici ideea de a construi un roman adunând obiecte menţionate în poveste sau folosind ca puncte de plecare amintirile legate de ele. Aş dori să mă concentrez asupra motivelor care ar putea sta la baza asocierii unor obiecte reale – tablouri, fotografii, articole de îmbrăcăminte – cu un roman. Prima mea observaţie are în vedere invidia parţial tăinuită şi, probabil, inconştientă a romancierilor faţă de pictori, pe care am menţionat-o anterior, când am vorbit despre imagini şi obiecte. Prin contrast cu ceea ce Heidegger numea „reitatea" unei opere de artă, eu o să vorbesc despre senzaţia de insuficienţă simţită de cititorul unui roman – o senzaţie stârnită de faptul că romanele au nevoie de participarea voluntară a imaginaţiei cititorului.

Să încercăm să descriem acea insuficienţă pe care o simţim când citim un roman, când gândim prin intermediul acestuia. Pe măsură ce înaintăm în poveste şi ne rătăcim cu plăcere în pădurea de detalii şi întâmplări, lumea în care ne adâncim devine mai plină de substanţă decât viaţa reală. Unul dintre motive este legătura ce există între centrul secret al romanului şi aspectele fundamentale ale vieţii – o relaţie care le dă romanelor puterea de a oferi o senzaţie de autenticitate mai intensă decât viaţa însăşi. Un alt motiv

ar fi acela că romanele se construiesc cu senzaţii umane obişnuite, universale. Iar un al treilea motiv este acela că în romane – lucru valabil, în general, şi pentru romanele de gen, cum ar fi romanul poliţist, cel sentimental, cel ştiinţifico-fantastic sau cel erotic – descoperim senzaţii şi experienţe care lipsesc din viaţa noastră personală.

Indiferent de motiv, sunetele, mirosurile şi imaginile lumii întâlnite într-un roman trezesc o senzaţie de autenticitate pe care nu o putem găsi în viaţa reală. Dar, pe de altă parte, romanele nu ne oferă nimic concret – niciun obiect pe care să-l atingem, niciun miros, niciun sunet, nicio aromă. Atunci când citim un roman bun, o parte din noi crede că ne-am cufundat în realitate – desigur, într-un punct profund al *acelei* realităţi – şi că viaţa este exact la fel cu experienţa descrisă aici. Între timp simţurile noastre ne spun totuşi că de fapt toate acestea nu se întâmplă în realitate. Tocmai această situaţie paradoxală este cea care ne creează senzaţia de insatisfacţie.

Cu cât romanul pe care-l citim este mai puternic şi mai convingător, cu atât mai pronunţată este senzaţia de insuficienţă. Cu cât acea parte naivă din noi a crezut mai puternic şi a fost mai captivată de roman, cu atât mai mare este dezamăgirea când trebuie să recunoaştem că lumea înfăţişată în el este pur imaginară. Pentru a compensa această frustrare, cititorul îşi doreşte să valideze lumea ficţională prin propriile-i simţuri, deşi ştie prea bine că o mare parte din ceea ce citeşte îşi are originea în imaginaţia scriitorului. Este exact ca acel prieten al meu, un profesor foarte bun de teoria literaturii, care *totuşi* uitase că eu nu sunt eroul cărţii mele, Kemal.

Când am vizitat pentru prima dată Parisul, la vârsta de treizeci de ani, m-am grăbit să ajung în locurile evocate de cele mai importante romane franceze pe care le citisem. Am mers, asemenea eroului lui Balzac, Rastignac, să admir oraşul de pe culmile cimitirului Père Lachaise şi am fost surprins să descopăr cât de banal arăta totul. Totuşi în primul meu roman, *Cevdet Bei şi fiii,* am creat un erou care-l preia în mod explicit pe Rastignac ca model. În secolul XX

cele mai importante oraşe europene care serveau ca scenă pentru arta romanescă au devenit neîncăpătoare pentru scriitorii aspiranţi din afara spaţiului occidental, care cunoscuseră lumea prin intermediul romanului şi voiau să creadă că tot ceea ce aflaseră în el era ceva mai mult decât un produs al imaginaţiei. Se ştie prea bine că există iubitori de roman care fac turul Spaniei cu un exemplar din *Don Quijote* în mâini. Desigur, ironia face că eroul lui Cervantes este el însuşi încurcat, căci confundă literatura cavalerească cu realitatea. Un exemplu extraordinar al unei minţi intelectuale prinse între ficţiune şi realitate este Vladimir Nabokov, care a afirmat cândva că toate romanele sunt basme, dar care în acelaşi timp a încercat să realizeze o ediţie adnotată a romanului *Anna Karenina*, în care sa dezvăluie „realitatea" din spatele romanului. Deşi nu a apucat să îşi finalizeze proiectul, a făcut studii şi a schiţat planul vagonului cu care călătorise Anna de la Moscova la St. Petersburg. A notat în detaliu simplitatea compartimentului rezervat femeilor, locurile destinate pasagerilor săraci, poziţia sobei de încălzit, aspectul geamurilor şi distanţa în mile dintre Moscova şi St. Petersburg, adică toate informaţiile pe care Tolstoi le trecuse cu vederea. Nu consider că astfel de detalii contribuie prea mult la înţelegerea romanului sau a Annei, dar sunt plăcute la lectură. Ne fac să credem că povestea Annei este reală şi, preţ de o clipă, să uităm acele senzaţii de dezamăgire şi insuficienţă.

Eforturile noastre de cititori includ un element important, acela al vanităţii, la care mă voi referi acum. Am spus deja că atunci când citim un roman, nu întâlnim nimic concret aşa cum se întâmplă când privim un tablou, şi că noi suntem aceia care pot da viaţă acelei lumi a romanului prin transformarea cuvintelor în imagini mentale şi prin folosirea imaginaţiei. Fiecare cititor îşi aminteşte un anumit roman în felul său unic, prin propriile-i imagini mentale. Bineînţeles că, atunci când e vorba de folosirea imaginaţiei, unii cititori sunt mai leneşi, iar alţii foarte zeloşi. Un scriitor care se adresează imaginaţiei leneşe va reda explicit sentimentele

şi gândurile pe care cititorii trebuie să le perceapă odată cu formarea unei anumite imagini mentale. În schimb romancierul care crede în forţa imaginativă a cititorului doar descrie şi defineşte pur şi simplu, prin cuvinte, imaginile care alcătuiesc momentele romanului, lăsând sentimentele şi gândurile la voia cititorului. Uneori – de fapt deseori – nu reuşim să ne formăm nicio imagine sau niciun sentiment corespondent şi sfârşim prin a ne spune că „nu am înţeles romanul”. Şi totuşi adesea depunem eforturi pentru a ne pune în mişcare imaginaţia, ca să vizualizăm imaginile pe care autorul le sugerează sau pe care textul vrea să ni le formăm în minte. Din cauza acestui efort de înţelegere şi vizualizare, se naşte în noi o anumită posesivitate arogantă asupra romanului. Cititorul începe să creadă că romanul a fost scris special pentru el şi că poate fi înţeles numai de el.

Sentimentul de posesivitate rezultă şi din faptul că tocmai cititorul este cel care dă viaţă romanului, vizualizându-şi-l cu ochii minţii. În definitiv, romancierul are nevoie de cititori zeloşi, toleranţi şi perceptivi pentru a desăvârşi un roman, pentru a-l face să „funcţioneze”. Şi, pentru a dovedi că facem parte din această categorie de cititori, ne prefacem că uităm că romanul este un produs al imaginaţiei. Ne dorim să vizităm oraşele, străzile şi casele unde au avut loc diferitele întâmplări. În această dorinţă este inclusă şi nevoia de a înţelege şi mai bine lumea romanului şi, în egală măsură, de a vedea că totul este „exact aşa cum ne-am imaginat”. Văzând *l’image juste* – creată de romancier prin *le mot juste* – în străzile, casele şi obiectele reale, nu numai că ni se atenuează senzaţia de insuficienţă creată de roman, dar ne cuprinde şi orgoliul născut din faptul că ne-am imaginat cu acurateţe detaliile cărţii.

Acest tip de orgoliu, cu variaţiile lui, reprezintă acel sentiment comun care leagă romanele de muzee ori cititorul de romane de vizitatorul unui muzeu. Subiectul nostru aici nu sunt muzeele, ci romanele. Totuşi, pentru a ilustra motivele care ne stimulează imaginaţia la lectura

unui roman, voi continua cu următorul exemplu de vanitate şi cu cel al muzeelor. Nu uitaţi că, asemenea jucătorilor de şah care anticipează următoarea mutare a adversarului, romancierul ia întotdeauna în considerare imaginaţia cititorului, cu tot cu dorinţele şi motivele care o animă. Reacţia minţii cititorului reprezintă unul dintre cele mai importante repere ale romancierului.

Acest subiect complex al muzeelor şi romanelor va fi mai uşor de discutat dacă îl împărţim în trei secţiuni. Să reţinem însă că ele rămân interdependente, având ca element comun orgoliul.

## *a. Simţul propriei valori*

La originea muzeului contemporan se află *Wunderkammern,* acele „cabinete de curiozităţi" ale oamenilor bogaţi şi puternici care, începând cu secolul al XVII-lea, îşi evidenţiau bogăţia prin expunerea unor obiecte: minerale, scoici, plante, colţi de fildeş, animale împăiate şi tablouri din ţinuturi îndepărtate şi de origini neobişnuite. În acest sens, primele muzee au fost grandioasele încăperi şi săli ale palatelor princiare şi regale europene, spaţii în care conducătorii îşi etalau puterea, gusturile şi rafinamentul prin intermediul obiectelor şi picturilor. Foarte puţin din acest simbolism s-a schimbat când elita conducătoare a căzut de la putere, iar palate precum Luvrul au fost transformate în muzee publice. Luvrul a ajuns să reprezinte nu bogăţia regilor francezi, ci puterea, cultura şi gusturile tuturor cetăţenilor Franţei. Tablourile şi alte obiecte de artă rare deveneau de-acum accesibile privirii oamenilor de rând. Am putea face o uşoară analogie între dezvoltarea muzeelor şi tranziţia istorică a genurilor literare: procesul prin care poemele epice şi romanele de aventuri cu regi şi cavaleri au cedat locul romanelor care tratau viaţa claselor

de mijloc. Ceea ce vreau să subliniez de fapt nu este forţa simbolică şi de reprezentare a muzeelor şi a romanului, ci calitatea lor de arhive.

Am spus deja că romanul îşi dobândeşte forţa evocatoare prin descrierea experienţelor şi senzaţiilor umane de zi cu zi, prin captarea trăsăturilor esenţiale ale vieţii. Romanele formează, de asemenea, o sursă arhivistică bogată şi semnificativă: a sentimentelor umane obişnuite, a percepţiilor noastre legate de lucrurile simple, a gesturilor, limbajului şi atitudinilor noastre. Diferite sunete, cuvinte, expresii colocviale, mirosuri, imagini, arome, obiecte şi culori rămân în memoria oamenilor doar pentru că romancierii le observă şi le folosesc în scrierile lor. Când privim un obiect ori un tablou dintr-un muzeu, putem doar ghici, cu ajutorul catalogului aferent, felul în care lucrarea s-a încadrat în viaţa, istoriile şi opiniile despre lume ale oamenilor, pe când într-un roman imaginile, obiectele, conversaţiile, mirosurile, poveştile, credinţele şi senzaţiile sunt descrise şi conservate ca parte integrantă a vieţii cotidiene specifice unei anumite perioade.

Calitatea de arhivă a romanelor, capacitatea lor de conservare a obiceiurilor, atitudinilor şi modurilor de viaţă, este relevantă mai ales când vine vorba despre imortalizarea vorbirii obişnuite, de zi cu zi. În extraordinarul său eseu *Ton şi limbaj în romanul istoric*, Marguerite Yourcenar mărturiseşte care sunt cărţile, scriitorii şi memoriile pe care le-a citit pentru a-şi găsi vocea narativă, descriind de asemenea modalitatea prin care şi-a creat atmosfera în celebrele sale romane istorice *Memoriile lui Hadrian* şi *Abisul.* Începe prin a le aminti cititorilor faptul că, până la inventarea fonografului, în secolul al XIX-lea, vocea generaţiilor anterioare era iremediabil pierdută. Cuvintele milioanelor de oameni care trăiseră de-a lungul a mii de ani de istorie pur şi simplu dispăruseră. În acelaşi mod, înaintea marilor romancieri şi dramaturgi ai secolului al XIX-lea nu existase niciun scriitor care să reproducă conversaţiile obişnuite ale oamenilor, cu toată spontaneitatea, logica incoerentă şi complexitatea lor. Yourcenar subliniază o

funcţie importantă a romanului: capacitatea acestuia de a încorpora expresii obişnuite, preluate direct din viaţa de zi cu zi şi nealterate stilistic, cum ar fi: „Dă-mi, te rog, bolul cu salată”, „Cine-a lăsat uşa deschisă?” sau „Ai grijă, o să plouă”.

Dacă trăsătura definitorie a romanului este modalitatea prin care acesta reliefează observaţiile cotidiene, recompunându-le apoi prin intermediul imaginaţiei, pentru a dezvălui cele mai profunde înţelesuri ale vieţii, atunci observaţiile făcute de Marguerite Yourcenar ne fac să conchidem că abia în secolul al XIX-lea arta romanului a fost adusă la forma rafinată pe care o cunoaştem azi. Este greu să-ţi imaginezi un roman fără puterea de convingere a discursului obişnuit, căci limbajul cotidian reprezintă forma naturală de transmitere a acelor momente banale şi senzaţii aleatorii pe care se bazează lumea romanului. Bineînţeles că astfel de dialoguri obişnuite nu trebuie să fie neapărat reproduse în detaliu ori plasate sistematic în pagină, câte unul la fiecare paragraf, şi nici nu trebuie să fi se permită să domine peisajul romanului. Acest lucru, printre multe altele, este una dintre lecţiile importante ce pot fi învăţate de la Proust.

Aşa cum muzeele conservă obiecte, şi romanele conservă nuanţele, tonurile şi miresmele unei limbi, exprimând în termeni colocviali gândurile obişnuite ale oamenilor şi modul aleatoriu în care mintea sare de la un subiect la altul. Romanele nu se limitează să conserve cuvinte, formule verbale şi expresii, ci reproduc şi felul în care acestea sunt utilizate în contactele umane zilnice. Când îl citim pe James Joyce, descoperim aceleaşi jocuri de cuvinte şi aceeaşi ingeniozitate lingvistică ce ne încântă la auzul unui copil ce învaţă să vorbească. După Joyce, toţi marii romancieri care au jonglat cu diverse alte forme ale monologului interior – de la Faulkner la Woolf şi de la Broch la García Márquez – au fost mai puţin convingători decât el în ceea ce priveşte modul în care funcţionează mintea umană, însă ei s-au dovedit mult mai atractivi la lectură şi mai atenţi la farmecul şi specificitatea felului în care

limbajul ne influenţează viaţa.

Reproducerea fidelă a limbajului cotidian reprezintă o caracteristică definitorie a ficţiunii, astfel că se poate afirma că primul roman turcesc (identificarea „primului” roman în orice cultură este întotdeauna subiectul unor polemici înflăcărate) este O *poveste cu o trăsură* al lui Recaizade Mahmut Ekrem, publicat în 1896. Concentrându-se asupra occidentalizării, pericolelor idolatriei Occidentului şi snobismului intelectualilor filo-occidentali, acest roman reprezintă unul dintre primele exemple ale acelui tip de creaţie turco-otomană cunoscut sub numele de „roman est-occidental”, un gen utilizat şi azi. (Romanul meu *Castelul alb* reprezintă o mică contribuţie la tradiţia romanului est-occidental). O *poveste cu o trăsură* are umor şi, în acelaşi timp, reuşeşte o sclipitoare descriere a intelectualilor otomani ai sfârşitului de secol XIX, cu dorinţa acestora de a imita Vestul, ce are ca rezultat o „dezordine tragicomică” (după afirmaţiile criticului Jale Paria), uneori redată printr-un *mélange* abia inteligibil de turcă şi franceză. Aceeaşi artificialitate este descrisă şi de Tolstoi în *Război şi pace,* când reproduce stilul conversaţional al elitei ruseşti, care, deşi poartă un război cu Napoleon, vorbeşte franceza în viaţa de zi cu zi. Însă *O poveste cu o trăsură* nu are structura ambiţioasă şi profunzimea romanului *Război şi pace.* Este doar o satiră realistă. Acel centru secret al romanului – pe care îl căutăm în permanenţă şi cu interes atunci când îi citim pe Tolstoi, George Eliot sau Thomas Mann (ori, în ultimele câteva decenii, pe V.S. Naipaul, Milan Kundera, J.M. Coetzee şi Peter Handke) – nu atrage curiozitatea în cazul lui Ekrem. Prima oară când am citit acest roman ciudat şi unic, am simţit plăcerea de a pătrunde brusc în mintea unui intelectual otoman şi de a mă cufunda în limbajul cotidian al Istanbulului din anii 1890. Din păcate, asemenea descrieri pline de viaţă şi o astfel de utilizare creativă a expresiilor colocviale, una dintre cele mai mari plăceri ale lecturii unui roman, se pierd adesea la traducerea într-o altă limbă.

Faptul că, după cum spunea Yourcenar, limbajul obişnuit

nu a fost imortalizat înainte de apariţia romanului ar trebui să ne atragă atenţia asupra absurdităţii – imposibilităţii – a ceea ce se cheamă „roman istoric”. Atunci când vorbeşte despre „neînsemnătatea fatală” a romanelor istorice şi naivitatea cititorilor acestora, Henry James nu se referă doar la limbaj, ci şi la dificultatea de a pătrunde în conştiinţa unui timp diferit. Când scriam romanul istoric *Mă numesc Roşu*, eram conştient de faptul că citirea cu meticulozitate a registrelor de curte otomane, a registrelor comerciale şi a arhivelor publice pentru a găsi detalii specifice vieţii cotidiene din acea perioadă nu va fi suficientă pentru a depăşi această fractură în capacitatea de înţelegere. Am hotărât să dezvălui şi să exagerez latura artificială a naraţiunii, evitând astfel să plăsmuiesc o reprezentare falsă a limbajului din Istanbulul secolului al XVI-lea, despre care nu ştim nimic. Din când în când protagoniştii ies din paginile cărţii şi se adresează direct cititorului. De asemenea, am înzestrat anumite obiecte şi tablouri cu capacitatea de a vorbi. Am inclus şi numeroase referinţe la lumea contemporană – şi de fapt viaţa cotidiană a familiei din roman se bazează pe viaţa trăită de mine alături de mama şi fratele meu.

Începând cu anii 1980, în romanele de pretutindeni şi-au făcut apariţia inovaţiile care pot fi descrise în general cu termenul de „postmoderniste”, începând cu influenţele unor scriitori ca Jorge Luis Borges şi Italo Calvino, care au fost mai degrabă nişte cercetători ai metafizicii ficţiunii decât romancieri în sensul strict al cuvântului. Opera lor a sporit autenticitatea şi forţa de convingere a romanului – subiecte care i-au preocupat pe Marguerite Yourcenar şi Henry James –, consolidând totodată tradiţia gândirii prin intermediul romanului.

Însă caracterul muzeistic pe care îl au romanele şi pe care doresc să îl analizez pe larg este mai puţin legat de capacitatea acestora de a provoca gândirea şi mai mult de puterea lor de a păstra, de a conserva, şi de rezistenţa lor la uitare. Asemenea familiilor care vizitează un muzeu duminica, gândindu-se că acesta păstrează ceva din

propriul lor trecut şi bucurându-se la idee, şi cititorul este încântat când descoperă că un roman încorporează faţete ale vieţii lui reale: staţia de autobuz de la capătul străzii, ziarul citit cu regularitate, filmul preferat, apusul soarelui văzut de la fereastră, ceaiul pe care îl bea, afişele şi reclamele din oraş, aleile, bulevardele şi pieţele prin care se plimbă ori – cum am observat după publicarea romanului *Cartea neagră* în Istanbul – chiar şi magazinele pe care le frecventează (cum e prăvălia lui Aladin). Cauza acestei bucurii este, probabil, similară cu iluzia şi orgoliul simţit ulterior la vizitarea unui muzeu: sentimentul că istoria nu este fragilă şi lipsită de sens şi că măcar ceva din viaţa pe care o trăim va fi păstrat. Convingerea deşartă, dar larg răspândită, în nemurirea romanelor şi a poeziei – care mă cuprinde şi pe mine uneori – serveşte doar la consolidarea acestui orgoliu şi a acestei consolări. Plăcerea care derivă din lectura unui roman este diferită de cea simţită la vizitarea unui muzeu, deoarece, în loc să conserve obiecte în sine, romanele conservă întâlnirile noastre cu acele obiecte – adică percepţia noastră despre ele.

Ca mulţi alţi romancieri, am întâlnit deseori oameni care mi-au spus: „Domnule Pamuk, exact aşa am înţeles şi simţit şi eu. Parcă aţi fi scris despre propria mea viaţă!” N-am ştiut niciodată dacă să fiu fericit sau trist la auzul acestor cuvinte bine intenţionate. Asta fiindcă de fiecare dată când le aud, mă simt mai puţin un romancier creativ, care născoceşte poveşti din neant, folosindu-şi imaginaţia, şi mai mult un cronicar ce înregistrează pur şi simplu viaţa unei comunităţi, cu limbajul, imaginile şi obiectele ei specifice. De altfel, şi asta e o ocupaţie onorabilă şi plăcută. Însă acele cuvinte bine intenţionate ale cititorului amabil îmi dau impresia că, la fel cum comunităţile, imaginile şi obiectele se transformă şi se risipesc odată cu trecerea timpului, cu transformările istorice şi cu moartea, şi romanele vor fi date uitării. Şi, într-adevăr, în general aşa se şi întâmplă. Ideea perenităţii romanelor şi a nemuririi scriitorilor este, după cum se poate observa, strâns legată de vanitatea umană.

## *b. Simţul diferenţei*

Sociologul francez Pierre Bourdieu a scris pe larg despre diferenţă în context social. El analizează, printre alte aspecte, şi sentimentul diferenţei, pe care iubitorii de artă îl trăiesc când savurează anumite opere de artă. Unele dintre observaţiile lui Bourdieu se leagă de muzee şi vizitatorii acestora şi aş vrea să aplic aceste idei la romancier şi cititorul de roman.

Aş începe cu o poveste ce a circulat printre intelectualii din Istanbul în urmă cu un deceniu. După publicarea în anii 1940 şi 1960 a două traduceri parţiale ale lui Proust, Roza Hakmen i-a tradus în turcă toate cele şapte volume între 1996 şi 2002. A folosit în mod eficient afinitatea limbii turce pentru frazele lungi, ca şi pentru alte subtilităţi, iar majoritatea revistelor din Istanbul i-au elogiat traducerea, considerând-o foarte reuşită. Începuse să se vorbească mult despre Proust la radio, în TV şi în presă, iar primele volume apăruseră chiar pe listele de bestselleruri. Cam în aceeaşi perioadă, la Universitatea Tehnică din Istanbul un număr mare de noi studenţi se puseseră la coadă, ca să se înscrie la facultate în noul an şcolar Povestea spune că o fată de pe la coada rândului – să-i spunem Ayşe – a scos din poşetă, cu un gest nu lipsit de mândrie, un volum din *Kayıp zamanın izinde (În căutarea timpului pierdut)* şi a început să citească. Din când în când înălţa privirea din paginile cărţii şi privea la studenţii cu care urma să-şi petreacă următorii patru ani. La un moment dat a observat o fată aşezată puţin mai în faţă – să-i spunem Zeynep –, care purta tocuri înalte, machiaj exagerat şi o rochie scumpă, de prost gust. Zâmbind dispreţuitor la superficialitatea lui Zeynep, Ayşe a strâns şi mai tare în mâini volumul lui Proust. Nu după mult

timp însă, ridicând capul din carte, Ayşe văzu consternată că Zeynep scosese din poşetă exact acelaşi volum şi începuse să îl citească. Hotărî că era de neconceput ca ea să citească aceeaşi carte cu o fată ce arăta ca Zeynep şi îşi pierdu complet interesul pentru Proust.

Arătându-ne că o fată ca Ayşe vizitează muzee *şi* pentru a demonstra că nu este ca Zeynep, Bourdieu afirmă că astfel de decizii sunt influenţate în mod considerabil de conştiinţa de clasă şi de conştiinţa comunităţii. Aceiaşi factori intervin, după cum ne arată povestea de mai sus, şi în cazul lecturii romanului, însă experienţa aceasta implică un grad mai ridicat de individualitate şi un aspect personal mult mai pronunţat, pe care vreau să le subliniez aici. Am spus deja că, atunci când citim un roman, simţim deseori că scriitorul ni se adresează personal, de vreme ce am depus atâta efort ca să vizualizăm cuvintele acestuia, în cele din urmă ajungem să îndrăgim anumite romane tocmai datorită acestui efort de imaginaţie pe care l-am făcut. De aceea rămânem pasionaţi de ele, tocindu-le paginile şi îndoindu-le colţurile. În anii 1980, când în Istanbul începea să se dezvolte turismul de masă, de fiecare dată când intram într-un anticariat ce vindea cărţi lăsate de turişti prin hoteluri, rareori găseam volume pe care să vreau să le citesc – şi am ajuns la concluzia că oamenii renunţă doar la cărţile pe care reuşesc să le citească fără prea mare efort.

Efortul pe care-l investim în citirea şi vizualizarea unui roman este strâns legat de dorinţa noastră de a fi speciali şi de a ne diferenţia de restul oamenilor. Iar acest sentiment se leagă la rândul lui de o altă dorinţă, aceea de a ne identifica cu personajele romanului, ale căror vieţi sunt diferite de ale noastre. Citim *Ulise* cu plăcere în primul rând pentru că încercăm să ne identificăm cu personajele, ale căror viaţă, visuri, împrejurimi, temeri, planuri şi tradiţii sunt atât de diferite de ale noastre. Însă ulterior acest sentiment este amplificat de conştiinţa că citim un roman «greu" – şi undeva în mintea noastră ne închipuim că suntem prinşi într-o activitate de o importanţă deosebită. Citind opera unui scriitor atât de provocator ca Joyce, ne

felicităm pe noi înşine că îl citim pe unul ca el.

Atunci când Ayşe a scos din poşetă volumul lui Proust, intenţiona să-şi valorifice timpul petrecut la coadă, dar probabil că voia să arate şi cât este de diferită, făcând un gest social care să-i permită să găsească şi alţi studenţi asemenea ei. Am putea să o numim pe Ayşe genul de cititor sentimental-reflexiv, cât se poate de conştient de semnificaţia gestului său. Iar Zeynep e genul de cititor naiv, care, în comparaţie cu Ayşe, este mai puţin conştient de aerul de distincţie pe care romanele îl pot conferi cititorilor. Sau cel puţin putem presupune, fără riscul de-a ne înşela, că aşa este ea percepută de Ayşe. Caracterul naiv, dar şi cel sentimental al cititorului – asemenea conştiinţei artificialităţii romanului – este legat de interesul pentru contextul şi modalitatea în care este citit romanul, dar şi de locul scriitorului în acest context.

Prin comparaţie, să ne amintim că Dostoievski a scris *Demonii,* cel mai mare roman politic al tuturor timpurilor, ca pe o lucrare de propagandă împotriva adversarilor săi politici, liberalii şi cei care susţineau occidentalizarea Rusiei – şi totuşi elementul care stârneşte plăcerea când citim acest roman în zilele noastre este descrierea profundă a naturii umane. Contextul în care e scris un roman este nesemnificativ, la fel ca şi locul în care este citit. Singurul lucru important este ce anume ne spune textul. Dorinţa de a te adânci în text este asemănătoare cu aceea a vizitatorului unui muzeu care doreşte să fie lăsat singur în faţa frumuseţii atemporale a unui tablou, indiferent de corporaţia sau guvernul care ar putea folosi muzeul în scopuri propagandistice. (Thomas Bernhard a scris un roman intitulat *Vechi maeştri*, care tratează în mod subtil acest tip de dorinţă.) Însă este imposibil să vorbim despre frumuseţea „atemporală” a romanelor, deoarece acestea pot fi desăvârşite numai prin imaginaţia cititorului, care trăieşte în Timpul aristotelian. Când privim un tablou, îi percepem rapid structura de ansamblu, dar într-un roman trebuie să traversăm încet o pădure imensă, conturându-ne în imaginaţie fiecare copac, pentru a putea ajunge la

imaginea de ansamblu şi să percepem acea frumuseţe „atemporală”. Dacă nu cunoaştem de la bun început intenţiile scriitorului, problemele culturii din care vine, detaliile şi imaginile romanului şi tipul de lector căruia i se adresează romanul, nu putem obţine o astfel de vizualizare şi nici nu putem transforma cuvintele în imagini. Romanul aşa cum îl cunoaştem azi, cel creat la mijlocul secolului al XIX-lea de Balzac, Stendhal şi Dickens – haideţi să-i recunoaştem meritele şi să-l numim „marele roman al secolului al XIX-lea” –, are doar o sută cincizeci de ani. Nu mă îndoiesc că aceşti scriitori excepţionali vor rămâne veşnic în inima cititorului englez şi francez din zilele noastre ca simboluri nemuritoare şi embleme ale limbii lor. Însă nu sunt sigur că, peste alţi o sută cincizeci de ani, generaţiile viitoare îi vor aprecia la fel de mult.

Când vine vorba despre desăvârşirea unui roman, intenţiile cititorului sunt la fel de importante ca şi cele ale scriitorului. Eu însumi sunt şi cititor, şi scriitor. Asemenea lui Ayşe, îmi face plăcere să citesc un roman de care nimeni altcineva nu pare interesat – savurez sentimentul creat de faptul că am descoperit eu însumi romanul respectiv. Şi, la fel ca mulţi alţi cititori, îmi place să-mi imaginez că autorul romanului e nefericit şi neînţeles. În astfel de momente simt că sunt singurul om care înţelege cele mai ignorate cotloane ale acelui roman ignorat. Uneori mă simt plin de mândrie când mă identific cu personajele şi, în acelaşi timp, mi se pare că autorul însuşi îmi şopteşte povestea la ureche. Apogeul acestui orgoliu apare atunci când cititorul are senzaţia că parcă el însuşi ar fi scris romanul. Am scris despre un astfel de cititor, admirator înfocat al lui Proust, în capitolul numit „Poveştile de dragoste ale nopţii cu ninsoare” din *Cartea neagră.* (Trebuie să adaug şi faptul că îmi place să vizitez muzee pe care nu le frecventează nimeni şi că, asemenea lui Kemal, eroul din *Muzeul inocenţei,* descopăr o anumită poezie a Timpului şi Spaţiului în acele muzee goale, unde portarul moţăie şi podeaua de lemn scârţâie.) Lectura unui roman de care nimeni altcineva n-a auzit ne face să credem că-i facem scriitorului

o favoare, astfel că ne dublăm efortul şi ne încordăm imaginaţia şi mai mult când îl citim.

Partea cea mai dificilă în înţelegerea unui roman nu este reprezentată de descoperirea intenţiilor scriitorului şi reacţiilor cititorului, ci de elaborarea unei perspective echilibrate asupra acestor informaţii şi stabilirea lucrurilor pe care încearcă să le comunice textul. Amintiţi-vă că atunci când îşi scrie textul, romancierul face în permanenţă presupuneri asupra posibilelor interpretări ale cititorului, care la rândul său citeşte gândindu-se că autorul a scris romanul tocmai pe baza unor astfel de presupuneri. De asemenea, romancierul crede că cititorul se va considera el însuşi scriitorul romanului ori îşi va imagina un autor nefericit şi ignorat şi va scrie în consecinţă. Dar poate că divulg prea multe din tainele meseriei – s-ar putea să-mi fie revocată calitatea de membru în breasla scriitorilor!

Unii romancieri sunt hotărâţi să ocolească declanşarea unui astfel de joc de şah imaginar sau real cu cititorii, pe când alţii îl joacă până la final. Unii romancieri scriu pentru a-şi ridica propriul monument în ochii cititorilor (într-unul dintre primele sale eseuri, o analiză a lui *Ulise,* Borges compară cartea lui Joyce cu o catedrală, iar Proust s-a gândit să-şi numească volumele romanului după diferitele părţi componente ale unei catedrale). Unii romancieri se mândresc cu faptul că îi înţeleg pe ceilalţi, alţii cu faptul că *nu* sunt înţeleşi de restul. Aceste direcţii contrastante se potrivesc naturii romanului. Scriitorul încearcă să-i înţeleagă pe ceilalţi, căutând totodată, în chip subtil şi ingenios, să ascundă şi, în egală măsură, să sugereze centrul romanului – semnificaţia profundă a acestuia, o perspectivă unică a pădurii de la distanţă. Paradoxul fundamental al artei romanului este modul în care acesta se străduieşte să exprime propria perspectivă asupra lumii, dar în acelaşi timp vede lumea prin ochii altora.

## *c. Politica*

A devenit ceva obişnuit să discuţi despre politică atunci când vine vorba de muzee. Pe de altă parte a vorbi despre politică în romane sau a aborda politica atunci când vorbeşti despre romane a devenit azi un lucru mai rar întâlnit, mai ales în Occident. În *Mănăstirea din Parma,* Stendhal compară astfel de discuţii cu un foc de armă tras în mijlocul unui concert – ceva vulgar, dar imposibil de ignorat. Poate pentru că, având de-acum vârsta de o sută cincizeci de ani, romanul a ajuns spre sfârşitul copilăriei sale, pe când muzeele au crescut mai greu. Nu mă plâng. Romanul politic este un gen limitat fiindcă politica presupune hotărârea de a nu-i înţelege pe cei diferiţi de noi, în timp ce arta romanului presupune exact opusul. Însă măsura în care politica e inclusă în romane nu e limitată, pentru că romancierul devine politic tocmai prin efortul de a-i înţelege pe cei diferiţi de el, pe cei care aparţin altor comunităţi, rase, culturi, clase sociale şi naţiuni. Cel mai politic roman este acela care nu are teme sau motive politice, dar încearcă să vadă totul şi să-i înţeleagă pe toţi, pentru a construi un ansamblu cât mai cuprinzător. Astfel, romanul care reuşeşte să realizeze acest ţel imposibil deţine cel mai profund centru.

Vizităm un muzeu, privim anumite tablouri şi obiecte de artă, iar ulterior, în weekend, citim un articol despre expoziţia respectivă, în care se fac speculaţii legate de interesele politice din spatele opţiunilor curatorului. De ce a fost ales tocmai acel tablou şi nu un altul? De ce s-au tratat superficial anumite lucrări? Problema care afectează atât muzeele, cât şi romanele, apropiindu-le oarecum, este aceea a reprezentării, împreună cu consecinţelor politice ale acesteia. Această problemă se observă mai clar în ţările slab dezvoltate din afara Occidentului, unde numărul cititorilor este unul redus.

Să abordăm acest subiect menţionând un exemplu opus

şi o prejudecată personală. Prin comparaţie cu scriitorii din alte ţări, romancierii din Statele Unite ale Americii scriu aproape fără efort despre constrângerile politice şi sociale. Iau drept firești bunăstarea şi educaţia unui public cititor stabil, nu-şi bat capul pe cine sau ce pot sau nu să descrie şi – de multe ori ca un efect secundar păgubos al acestei stări de lucruri – nu-şi fac niciun fel de griji legate de cei pentru care scriu, motivul pentru care scriu ori ţelul scrisului lor. Deşi sentimentele mele în această privinţă nu au aceeaşi forţă ca invidia lui Schiller faţă de Goethe, mărturisesc că îi invidiez pe romancierii americani pentru lipsa constrângerilor, pentru încrederea şi pentru uşurinţa cu care scriu – pe scurt, pentru acea *naïveté.* Iar prejudecata mea este următoarea: cred că această naivitate are la origini convingerea comună a scriitorilor şi cititorilor că aparţin aceleiaşi clase sociale şi aceleiaşi comunităţi, precum şi faptul că autorii occidentali scriu nu în numele cuiva, ci pentru propria lor satisfacţie.

Prin contrast, în ţările mai puţin dezvoltate din afara Occidentului (inclusiv în ţara mea, Turcia) problema celor pe care îi reprezinţi sau a temei alese poate deveni un coşmar pentru literatură şi pentru romancieri. Motivul evident este acela că în aceste ţări scriitorii provin adesea din clasele sociale superioare. Utilizarea acestui gen literar occidental numit roman, afilierile culturale ale acestora, legăturile cu un segment diferit al societăţii şi publicul cititor relativ limitat reprezintă factori care agravează lucrurile. De aceea, când e vorba de interpretarea şi receptarea operei lor, scriitorii manifestă o sensibilitate acută, care depăşeşte orgoliul inerent al fiecărui romancier, şi reacţionează în diferite moduri. În cei treizeci şi cinci de ani trăiţi în Turcia ca romancier, am întâlnit toate aceste atitudini, de la orgoliu excesiv până la altruism total. Şi cred că aceste reacţii nu sunt specifice doar Turciei – ele sunt provocate de rănile spirituale inevitabile îndurate de romancierii din ţările neoccidentale, unde publicul cititor este relativ redus.

Prima dintre aceste reacţii este adesea una de

condescendentă extremă a autorului față de cititor – niciodată observat, niciodată luat în seamă – şi un orgoliu veritabil legat de faptul că romanele sale nu sunt citite. Astfel de romancieri se ascund după dogmele literare moderniste şi au succes nu prin identificarea cu alţii, ci prin descrierea propriei lor lumi. Apoi naţionaliştii, comuniştii şi moraliştii îi pun pe aceşti romancieri la locul lor, dându-le clar de înţeles că luptă împotriva culturii dominante.

Al doilea tip de romancier depune eforturi pentru a deveni parte din comunitate, din naţiune. Dorinţa de a fi plăcut, fiorul dat de scrierea unor critici sociale şi satisfacţia de a moraliza conferă acestui romancier energia şi forţa de a scrie, plăcerea de a realiza descrieri şi hotărârea de a observa totul. Acest tip de romancier, care se mândreşte cu apartenenţa şi reprezentativitatea sa, comparativ cu primul tip, reuşeşte mult mai bine să creeze „o oglindă plimbată de-a lungul unui drum”[14] – metafora utilizată de Stendhal pentru a descrie romanul.

Am simplificat puţin lucrurile pentru a oferi o perspectivă de ansamblu. Realitatea, bineînţeles, este una mult mai detaliată şi mai complicată. Haideţi să vă spun o poveste despre mine, ca să evidenţiez natura încâlcită şi contradictorie a problemei.

Când mă pregăteam să scriu *Zăpada,* care, la o privire superficială, pare unul dintre cele mai politice romane ale mele, am vizitat de mai multe ori oraşul Kars, din nord-estul Turciei. Şi pentru că locuitorii inimoşi de aici ştiau că voi scrie despre ei, mi-au răspuns de bunăvoie şi cu sinceritate la fiecare întrebare. Multe dintre întrebările mele erau legate de sărăcie, corupţie, afaceri frauduloase, mită şi de mizeria generală – oraşul avea multe probleme sociale şi politice, cu animozităţi şi frustrări care deseori duceau la violenţă. Toată lumea îmi spunea cine sunt băieţii răi şi îmi cerea să scriu despre ei. Petreceam zile întregi cutreierând străzile şi înregistrând cu un microfon poveşti îngrozitoare

[14] Astfel îşi începe Stendhal capitolul 13 din partea întâi a romanului *Roşu şi negru,* citându-l pe César Vichard de Saint-Réal (1639-1693), istoric francez.

despre oraş şi despre locuitorii săi. Iar de fiecare dată când ne despărţeam şi ei mă conduceau la staţia de autobuz, oamenii îmi spuneau mereu acelaşi lucru: „Domnule Pamuk, dar să nu scrieţi nimic negativ despre noi sau despre Kars!” Mă conduceau şi mă priveau cu un zâmbet complet lipsit de ironie – iar eu mă pierdeam în gânduri, ca orice romancier prins între impulsul de a scrie adevărul şi dorinţa de a se face plăcut.

Obişnuiam să cred că unica modalitate de a ieşi din această dilemă este cultivarea acelui tip de *naïveté* observată de Schiller la Goethe şi pe care eu, din pricina prejudecăţilor mele, am atribuit-o romancierilor americani. Însă în acelaşi timp ştiam cât de dificil e să îţi păstrezi acea naivitate când trăieşti printre nişte oameni copleşiţi de probleme atât de mari, încât şi-au însuşit aceste experienţe chinuitoare, ca parte din propria lor identitate, şi au ajuns să le accepte. La un moment dat am realizat că nu voi putea scrie despre Kars doar pentru plăcerea mea. Acum, după atâţia ani, mă gândesc că s-ar putea ca faptul că nu mai pot scrie doar de plăcere să fie şi motivul care mă face să-mi doresc să creez un muzeu doar ca să mă simt fericit.

# 6. Centrul

Centrul unui roman reprezintă o concepţie ori viziune profundă asupra vieţii, un punct misterios şi încastrat în adâncurile cărţii, indiferent dacă e real ori imaginat. Noi, romancierii, scriem tocmai pentru a cerceta acel loc, pentru a-i descoperi implicaţiile, şi suntem conştienţi că romanele sunt citite în acest spirit. Atunci când ne imaginăm un roman, ne gândim în mod conştient la acel centru secret, ştiind că scriem cu acest scop – dar uneori pierdem din vedere prezenţa acestuia. Câteodată o aventură petrecută în viaţa reală sau un adevăr despre lume dobândit prin experienţă directă pot părea mult mai importante decât acel centru. Alteori un impuls personal ori dorinţa de a reprezenta moral şi estetic alte vieţi, alţi oameni, grupuri şi comunităţi, ni se par atât de importante, încât preferăm să ignorăm faptul că scriem de dragul acestui centru. Violenţa, frumuseţea, noutatea şi imprevizibilitatea întâmplărilor relatate ne pot face chiar să uităm că romanul pe care-l scriem ar avea vreun centru. Noi, romancierii – unii sporadic, alţii mai des –, ne deplasăm atenţia instinctiv, fervent şi asiduu de la un detaliu, o observaţie, o imagine ori un obiect la următorul, pentru a ajunge la finalul poveştii, şi ne gândim prea puţin la faptul că romanul pe care-l scriem are un centru secret. Scrierea unui roman poate fi asemănată cu străbaterea unei păduri, unde studiezi cu pasiune fiecare copac, reţinând şi descriind fiecare detaliu, ca şi cum ai vrea doar să spui povestea, să străbaţi întreaga pădure.

Însă, oricât de atraşi am fi de păduri, clădiri ori râuri într-un peisaj anume sau oricât ne-ar fermeca stranietatea şi frumuseţea fiecărui copac ori stâncă, ştim că în acest peisaj

stă zăvorât ceva mult mai misterios, ceva cu un înţeles mult mai profund decât suma tuturor copacilor şi obiectelor conţinute de acesta. Uneori percepem clar acest lucru, iar alteori conştiinţa acestui fapt este însoţită de o nelinişte care ne bântuie.

Acelaşi lucru este valabil şi pentru cititori. Cititorul de romane literare ştie că fiecare copac din peisaj – fiecare persoană, obiect, întâmplare, anecdotă, imagine, amintire, informaţie ori salt în timp – a fost plasat acolo pentru a îndruma spre un înţeles mult mai profund, acel centru secret care se află undeva sub suprafaţă. S-ar putea ca romancierul să fi inclus unele întâmplări sau detalii pentru că le-a trăit el însuşi, pentru că le-a întâlnit în viaţa reală şi l-au captivat sau pur şi simplu pentru că a putut să le imagineze în chip minunat. Însă cititorul avizat ştie că toate aceste componente, care impresionează prin frumuseţe, forţă şi veridicitate, trebuie să apară în roman pentru a indica acel centru secret, aşa că îl va căuta permanent pe parcursul lecturii.

Scriitorul vede şi el în centrul romanului intuiţia, gândul ori cunoştinţele care inspiră opera. În acelaşi timp este conştient de faptul că, pe parcursul scrierii, această inspiraţie îşi schimbă direcţia şi forma. Deseori centrul iese la iveală pe măsură ce romanul se scrie. Mulţi romancieri percep la început acest centru ca fiind pur şi simplu un subiect, o idee care să fie transformată în poveste, ştiind că vor descoperi şi dezvălui înţelesul profund al centrului inevitabil şi ambiguu pe măsură ce-şi elaborează romanul. Pe parcursul scrierii se conturează atent nu doar fiecare copac în parte, ci şi numeroasele crengi şi frunze ale acestora, legate unele de altele. Astfel concepţia scriitorului despre centrul secret începe să se modifice, la fel cum se schimbă şi percepţia cititorului pe parcursul lecturii. Lectura unui roman este procesul prin care se determină centrul real şi subiectul real al cărţii în timp ce lectorul savurează concomitent detaliile de suprafaţă. Explorarea centrului – adică subiectul real al romanului – poate deveni mult mai importantă decât acele detalii.

De exemplu, într-o prefaţă la *Bartleby, copistul* al lui Melville, Borges descrie felul în care cititorul se îndreaptă pas cu pas către miezul romanului *Moby Dick.* „La început cititorul ar putea crede că subiectul lui este viaţa aspră a vânătorilor de balene.” Într-adevăr, primele capitole ale romanului sunt ca o critică socială ori chiar un reportaj plin cu detalii legate de vânătoarea de balene şi viaţa celor care o practică. „Dar ulterior”, spune Borges, ajungem să ne gândim că „subiectul este nebunia căpitanului Ahab, obsedat de urmărirea şi nimicirea balenei albe”. De altfel, capitolele intermediare ale cărţii au caracter de roman psihologic, căci analizează caracterul unic al unui bărbat puternic, cuprins de o mânie obsesivă. În încheiere Borges ne spune că subiectul şi centrul real sunt complet diferite: „Pagină cu pagină, povestea creşte până capătă dimensiuni universale”.

O astfel de distanţă între povestea narată şi centrul ei este un semn al genialităţii unui roman. *Moby Dick* reprezintă una dintre acele capodopere în care simţim în permanenţă prezenţa centrului, ne întrebăm încontinuu unde s-ar putea ascunde şi ne schimbăm sistematic răspunsul. Dacă unul dintre motive este bogăţia peisajului şi complexitatea personajelor, un altul ar fi acela că până şi cei mai mari romancieri – cei mai disciplinaţi maeştri, care lucrează cel mai meticulos după plan – îşi rafinează necontenit ideile despre centrul romanelor lor pe parcursul scrierii.

Romancierul găseşte un material abundent în detaliile propriei lui vieţi şi în propria imaginaţie. El scrie pentru a aprofunda, explora şi dezvolta acest material. Perspectiva profundă asupra vieţii, pe care romancierul vrea să o exprime în roman – viziunea pe care eu o numesc centru –, iese la iveală din detalii, din forma întregului şi din personaje, toate acestea dezvoltându-se pe măsură ce romanul este scris. Am discutat despre ideea lui E.M. Forster – concepţia conform căreia, pe parcursul scrierii romanului, personajele principale preiau controlul şi dictează cursul acţiunii. Dar dacă tot trebuie să credem

într-un element misterios existent în procesul scrierii, ar fi mult mai potrivit să considerăm *centrul* ca fiind acela care ia frâiele în mâini. Aşa cum cititorul sentimental-reflexiv parcurge romanul încercând să determine cu exactitate centrul acestuia, şi romancierul experimentat scrie conştient de faptul că acel centru se va ivi pe măsură ce avansează cu scrisul şi că aspectul cel mai provocator şi mai satisfăcător al muncii lui va fi găsirea şi scoaterea lui în evidenţă.

Pe măsură ce-şi construieşte romanul şi îi caută centrul, romancierul simte că opera lui poate dobândi un sens unificator general în complet dezacord cu intenţiile lui. Putem menţiona exemplul lui Dostoievski. În iulie 1870, la un an după ce începuse să conceapă şi să scrie romanul *Demonii,* prozatorul suferă câteva crize de epilepsie. Peste o lună descrie consecinţele acestor crize într-o scrisoare către nepoata lui, Sofia Ivanova: „Întorcându-mă la roman, am observat imediat care era problema, unde greşisem, astfel că, parcă de la sine şi în urma inspiraţiei, în minte mi-a apărut un nou plan, cu toate raporturile de forţe din el. Totul trebuia modificat radical. Fără să ezit nicio clipă, am distrus tot ce scrisesem până atunci şi-am început din nou cu prima pagină. Am distrus truda unui întreg an.

În *The Miraculous Years* („Anii miraculoşi”), al patrulea volum dintr-o superbă biografie a lui Dostoievski, Joseph Frank atenţionează cititorul că romancierul rus exagera, cum îi era în fire. Tocmai *datorită* acestui nou plan, Dostoievski făcuse modificările care aveau să transforme romanul dintr-o poveste cu nişte personaje unidimensionale într-un roman politic genial. De fapt a revizuit doar o parte din el: patruzeci de pagini din cele două sute patruzeci scrise în anul respectiv.

Multe lucruri au rămas neschimbate în roman, inclusiv subiectul şi aproape tot textul. Ceea ce *se modificase* într-adevăr era centrul.

Acest loc pe care-l numesc centru şi pe care noi, romancierii, îl percepem instinctiv este atât de important, încât doar impresia că l-am modificat ne dă senzaţia că

fiecare frază şi fiecare pagină a romanului s-au schimbat şi au căpătat o semnificaţie complet diferită. Centrul romanului este ca o lumină a cărei sursă rămâne ambiguă, dar care luminează totuşi întreaga pădure: fiecare copac, fiecare cărare, urmele lăsate în spate, luminişurile către care ne îndreptăm, tufişurile cu spini şi cel mai întunecat şi impenetrabil desiş. Doar atunci când îi simţim prezenţa, putem continua. De exemplu, în prefaţa operei autobiografice *Finding the Center* („Descoperirea centrului"), V.S. Naipaul spune cum naraţiunea lui „a eşuat" pentru că „nu avea un centru". Chiar dacă suntem în beznă, înaintăm cu speranţa că în curând vom observa lumina.

Atât scrierea, cât şi citirea unui roman presupun ca noi să integrăm întregul material preluat din viaţa de zi cu zi şi din imaginaţie – subiectul, povestea, personajele şi detaliile propriei noastre lumi – în această perspectivă şi în acest centru. Ambiguitatea localizării lor nu este niciodată un lucru negativ, ci, dimpotrivă, o calitate pe care cititorul o cere, căci dacă centrul este prea evident şi lumina prea puternică, semnificaţia romanului este uşor dezvăluită, iar actul lecturii devine repetitiv. Când citim romane de gen – romane ştiinţifico-fantastice şi poliţiste, cicluri romaneşti *fantasy,* romane sentimentale –, nu ne întrebăm niciodată, asemenea lui Borges pe când citea *Moby Dick*: Care este subiectul real? Care este centrul? Centrul acestor romane se află exact unde l-am găsit şi în alte dăţi, când am citit alte romane de acelaşi gen. Doar întâmplările, decorul, personajele principale ori ucigaşii sunt diferiţi. În romanul de gen tema profundă pe care naraţiunea trebuie să o insinueze structural rămâne aceeaşi de la o carte la alta. Cu excepţia câtorva scriitori creativi, cum ar fi Stanislaw Lem şi Philip K. Dick în literatura ştiinţifico-fantastică, Patricia Highsmith în romanele poliţiste şi *thriller* ori John Le Carré în romanele de spionaj, romanele de gen nu ne stârnesc în niciun fel dorinţa de a căuta acel centru. Din acest motiv autorii unor astfel de romane adaugă câte un nou element de suspans şi intrigă la fiecare câteva pagini. Pe de altă

parte, pentru că nu suntem epuizaţi de efortul constant de a pune întrebări grave despre sensul vieţii, ne simţim confortabil şi în siguranţă atunci când citim asemenea cărţi.

De fapt motivul pentru care citim astfel de romane este acela de a simţi tihna şi siguranţa oferite de un loc familiar. Iar motivul pentru care revenim la romanele literare, la romanele mari, unde căutăm îndrumare şi înţelepciune, pentru a conferi un sens vieţii, este faptul că nu ne simţim bine în lumea în care trăim. Susţinând asta, stabilim, asemenea lui Schiller, o relaţie între o stare psihologică şi o formă literară. Omul modern citeşte şi are nevoie de romane pentru a se simţi la largul lui în lume, căci relaţia cu universul din care face parte este deteriorată – iar astfel el face tranziţia de ia naivitate la sentimentalism. Din motive psihologice, cât am fost tânăr, am simţit o nevoie acută de a citi romane şi tratate de metafizică, filosofie şi religie. N-am să uit niciodată romanele citite la douăzeci de ani, când căutam febril centrele lor ca şi cum ar fi fost o problemă de viaţă şi de moarte. Şi nu doar pentru că eram în căutarea sensului vieţii, ci şi pentru că-mi inventam şi-mi rafinam perspectiva asupra vieţii şi sensibilitatea etică folosindu-mă de viziunea romanelor unor maeştri ca Tolstoi, Stendhal, Proust, Mann, Dostoievski şi Woolf.

Unii romancieri, conştienţi de faptul că centrul romanului iese la iveală treptat, pe parcursul compunerii cărţii, încep să scrie fără un plan clar. Decid ce este superfluu sau ce lipseşte, ce este prea lung ori prea scurt, care personaj este superficial şi care e inutil pe măsură ce descoperă şi finisează centrul, apoi aranjează detaliile la revizuire. Uneori scriu mii de pagini fără să se poată hotărî asupra centrului. În unele cazuri autorii încetează din viaţă înainte să determine forma de ansamblu a romanului, lăsând sarcina asta în slujba unor editori sau cercetători zeloşi.

Alţi romancieri se decid asupra centrului romanului încă de la început, încercând apoi să continue fără să facă nicio concesie. Această metodă este mult mai dificilă decât scrierea unui roman fără un plan amănunţit sau fără a lua în considerare centrul, mai ales când vine vorba de

elaborarea părţilor de început. Tolstoi a depus un efort extraordinar la romanul său *Război şi pace,* modificând şi rescriind pagini întregi de nenumărate ori. Însă aspectul cu adevărat interesant al acestui efort este acela că centrul, ideea esenţială a romanului, a rămas acelaşi pe toată perioada de patru ani în care şi-a scris romanul. La finalul acestei opere Tolstoi adaugă un eseu în care discută rolul individului în istorie – o scriere de o lungime şi înţelepciune atât de evidente, încât ne dăm imediat seama că autorul vrea să credem că acesta ar fi spiritul, subiectul, scopul, centrul romanului. Însă pentru cititorul de azi centrul şi ideea esenţială în *Război şi pace* nu sunt reprezentate de subiectul discutat de Tolstoi la sfârşitul romanului – istoria şi rolul individului în ea –, ci atenţia intensă şi empatică pe care personajele o acordă detaliilor vieţii zilnice şi perspectiva clară, atotcuprinzătoare, care uneşte numeroasele poveşti de viaţă din interiorul romanului. La finalul lecturii romanului, nu ne rămân în minte istoria şi semnificaţia ei, ci gândurile noastre legate de fragilitatea vieţii umane, nemărginirea universului şi locul nostru în el, iar pe parcursul lecturii am avut plăcerea de a asista la dezvăluirea treptată, frază cu frază, a unui centru. Astfel, s-ar putea conchide că centrul unui roman se bazează în egală măsură pe plăcerea obţinută în urma lecturii textului şi pe intenţia scriitorului.

Descrierea acestui centru – care se modifică în funcţie de intenţia scriitorului, de implicaţiile textului, de preferinţele cititorului, de timpul şi locul în care este citit romanul – poate părea imposibilă, la fel ca încercarea de a identifica centrul lumii ori sensul vieţii. Însă eu voi încerca acum exact acest lucru.

Provocarea de a defini centrul unui roman literar ar trebui să ne amintească faptul că acesta reprezintă o entitate a cărei semnificaţie este greu de articulat sau de redus la orice altceva – asemenea sensului vieţii. Individul modern, laic, în ciuda faptului că recunoaşte zădărnicia efortului său, nu poate să nu reflecteze asupra semnificaţiei existenţei umane pe măsură ce încearcă să depisteze

centrul romanului pe care-l citeşte, căci, căutând acei centru, cititorul caută sensul propriei vieţi şi pe cel al lumii. Dacă citim un roman literar, o operă al cărei centru nu este evident, una dintre motivaţiile noastre principale este nevoia de a medita asupra acelui centru şi de a determina măsura în care se apropie de propria noastră perspectivă asupra existenţei.

Acest centru constă uneori chiar în imensa panoramă a cărţii, în frumuseţea şi claritatea detaliilor narative, aşa cum se întâmplă în cazul romanului *Război şi pace.* Alteori este strâns legat de tehnica şi forma romanului, cum este cazul lui *Ulise.* Aici centrul nu are legătură cu acţiunea, cu temele şi nici chiar cu subiectul, ci constă în plăcerea dezvăluirii poetice a mecanismelor minţii umane şi, pe parcursul romanului, în descrierea şi clarificarea unor aspecte ale vieţii care până atunci au fost ignorate. Dar odată ce un scriitor de calibrul lui Joyce a produs o schimbare atât de fundamentală a romanului prin nişte tehnici speciale şi efectele create de ele, aceeaşi invenţie nu va mai avea niciodată acelaşi efect asupra cititorului. Faulkner, la fel ca alţi scriitori, a fost influenţat puternic de Joyce şi totuşi aspectul cel mai impresionant al romanelor *Zgomotul şi furia* şi *Pe patul de moarte,* două opere excepţionale ale autorului, nu mai este reprezentat de cuceritoarea prezentare a modului de gândire specific al fiecărui personaj. Ne impresionează în schimb modul în care se împletesc monologurile interioare, oferindu-ne o perspectivă nouă asupra lumii şi vieţii. Faulkner a fost influenţat şi de Conrad în jocul său cu vocile narative şi stilul de a povesti – făcând salturi înainte şi înapoi în timp. Romanul *Valurile* al Virginiei Woolf utilizează aceeaşi tehnică impresionistă a juxtapunerii. *Doamna Dalloway* în schimb dezvăluie modul în care gândurile noastre obişnuite şi banale – dar şi sentimentele noastre mult mai dramatice, regretul ori mândria, şi obiectele care ne înconjoară – se amestecă şi se întretaie în fiecare moment, însă primul scriitor care a urmărit obsedant ideea de a construi un roman din perspectiva limitată a unui singur personaj a fost

Henry James. James mărturiseşte într-o scrisoare către doamna Humphry Ward (din 25 iulie 1899) că există „cinci milioane de feluri” în care poţi să spui o poveste şi fiecare dintre ele poate fi justificat dacă furnizează un „centru” al operei.

Vorbind despre acest şir de influenţe, vreau să vă reamintesc faptul că romanele dezvăluie semnificaţii profunde şi prin intermediul formelor şi tehnicilor utilizate, deoarece fiecare mod nou de a spune o poveste sau de a construi un roman înseamnă o nouă perspectivă asupra vieţii, de la o altă fereastră.

Pe parcursul vieţii mele de romancier am citit romanele altor scriitori cu speranţă, înflăcărare şi, uneori, disperare, căutând o perspectivă nouă şi întrebându-mă în permanenţă dacă acestea îmi vor fi de ajutor. Fiecare fereastră perfectă pe care mi-o închipuiam şi prin care voiam să privesc lumea avea ataşată o fărâmă de istorie personală plăsmuită.

Iată un exemplu de astfel de istorie, care mă va ajuta la clarificarea conceptului de centru. L-am menţionat anterior pe Faulkner. (John Updike a scris undeva că nu poate înţelege de ce toţi scriitorii din ţările Lumii a Treia au fost atât de influenţaţi de Faulkner.) Romanul *The Wild Palms* („Palmierii sălbatici”) al lui Faulkner este compus din două poveşti, despre care autorul spune într-un interviu că iniţial fuseseră două opere distincte. Prin combinarea lor, Faulkner nu a împletit strâns poveştile, ci a aşezat pur şi simplu capitolele acestora ca şi cum ar fi amestecat două pachete de cărţi de joc. Mai întâi citim o parte dintr-o poveste de dragoste plină de piedici, ce-i are ca eroi pe doi îndrăgostiţi, Henry şi Charlotte. După aceea citim primul capitol dintr-o altă poveste, numită „Bătrânul”, ce relatează lupta unui deţinut cu inundaţiile din Mississippi. Cele două poveşti nu se întretaie nicăieri pe parcursul romanului. De fapt unii editori chiar au publicat „Bătrânul” ca roman de sine stătător. Dar de vreme ce aceste două poveşti constituie părţi ale aceluiaşi roman, le citim prin comparaţie, căutându-le puncte comune şi un centru

comun. Dacă judecăm doar una dintre poveşti separat – să spunem „Bătrânul” –, îi atribuim semnificaţii diferite, în funcţie de modul în care o citim: ca pe o carte separată ori ca pe o parte din romanul *The Wild Palms.* Acest lucru ne aminteşte de faptul că un roman este definit prin centrul său. Diferenţa dintre O *mie şi una de nopţi* şi *În căutarea timpului pierdut* este aceea că ultima dintre ele are un centru de care suntem pe deplin conştienţi şi îi citim părţile componente – uneori publicate separat, la fel ca poveştile din O *mie şi una de nopţi* (de exemplu *O iubire a lui Swann*) – căutând în permanenţă acel centru.

Analizând evoluţia romanului ca gen în studiile lor despre ficţiune şi ficţionalitate şi istoriile lor elogioase asupra conceptelor de timp şi reprezentare, criticii şi istoricii literari au acordat prea puţină atenţie noţiunii de centru. Unul dintre motive ar fi acela că în secolul al XIX-lea centrul nu se manifesta clar ca o forţă de susţinere a romanului şi de îmbinare a părţilor acestuia, astfel că nu părea să fie prea multă nevoie de un punct central real ori imaginar spre care să conveargă firele narative. Factorul integrator în romanul secolului al XIX-lea este uneori reprezentat de un dezastru precum ciuma (Alessandro Manzoni, *Logodnicii),* de război (Tolstoi, *Război şi pace),* iar alteori de un personaj literar care dă titlul cărţii. Deseori coincidenţe ale sorţii (ca în operele lui Eugène Sue) ori întâlniri întâmplătoare pe străzile unui oraş (Victor Hugo, *Mizerabilii)* slujesc la strângerea laolaltă a personajelor şi unirea părţilor romanului. În mod surprinzător, critica literară a şovăit să exploreze conceptul de centru chiar şi după ce elementele pe care le-am numit „peisaj” sau „cadru” al romanului au fost clar identificate şi chiar după ce romancieri ca Faulkner, în secolul XX, au elaborat tehnici narative ca dispersia, fragmentarea şi colajul. Un alt motiv pentru această reţinere ar fi acela că teoria deconstructivistă respinge opoziţiile binare exagerat de simpliste din textele literare: dihotomii ca interior-exterior, aparenţă-esenţă, materie-raţiune, bine-rău.

După ce *The Wild Palms* a fost tradus în spaniolă de

Borges, el a influenţat o întreagă generaţie de scriitori latino-americani. O serie de romane excepţionale, semi-dadaiste, au mers pe urmele romanului amintit mai sus, transformând plăcerea lecturii în căutarea unui centru. Iată lista mea de opere: Vladimir Nabokov, *Foc palid* (1962), Julio Cortázar, *Şotron* (1963), Guillermo Cabrera Infante, *Trei tigri trişti* (1967), V.S. Naipaul, *Într-un stat liber* (1971), Italo Calvino, *Oraşele invizibile* (1973) şi *Dacă într-o noapte de iarnă un călător* (1979), Mario Vargas Llosa, *Mătuşa Julia şi condeierul* (1977), Georges Perec, *Viaţa: manual de întrebuinţare* (1978), Milan Kundera, *Insuportabila uşurătate a fiinţei* (1984) şi Julian Barnes, O *istorie a lumii în 10½ capitole* (1989). Aceste romane, receptate cu mare interes şi traduse în foarte multe limbi, le amintesc cititorilor şi romancierilor de pretutindeni de ceva cunoscut încă din timpul lui Rabelais şi Steme: că într-un roman se poate include orice – liste şi inventare, piese radiofonice melodramatice, poeme şi comentarii poetice bizare, părţi amestecate din diferite romane, eseuri despre istorie şi ştiinţă, texte filosofice, informaţii enciclopedice, povestiri istorice, digresiuni, anecdote şi orice alt lucru la care ne-am putea gândi. Oamenii citeau de-acum romane nu pentru a înţelege personajele care luptau împotriva realităţilor lumii sau pentru a observa cum obiceiurile şi trăsăturile lor personale erau dezvăluite pe parcursul acţiunii, ci în primul rând pentru a se gândi în mod direct la structura vieţii.

Studiile lui Mihail Bahtin asupra romanului polifonic şi reevaluarea de către acesta a lui Rabelais şi Steme, ca şi redescoperirea romanului de secol XVIII şi a operei lui Diderot, au legitimat această importantă schimbare în peisajul romanului din secolul al XIX-lea. Când am citit fiecare dintre aceste romane, am căutat un centru, la fel ca Borges când citea *Moby Dick*, şi am înţeles că digresiunile de la presupusul subiect, în maniera lui *Tristram Shandy,* erau de fapt subiectul real al operei.

În romanul meu *Cartea neagră* unul dintre personaje descrie munca redactorilor de ziar în termeni care se aplică în egală măsură procesului de elaborare a unui roman.

Scrierea unui roman reprezintă pentru mine arta de a vorbi despre lucrurile importante ca şi cum ar fi irelevante şi despre lucrurile neimportante ca şi cum ar fi relevante. Oricine citeşte un roman scris cu respectarea fidelă a acestui principiu va trebui să caute şi să-şi imagineze centrul în fiecare frază şi fiecare paragraf, pentru a înţelege ce este important şi ce nu. Romancierul sentimental (adică, conform distincţiei propuse de Schiller, nu cel naiv) – cu alte cuvinte, cel conştient de propriile metode narative – ştie că cititorul va încerca să-şi imagineze centrul romanului luând în considerare forma textului. Cred că realizarea cea mai mare a unui romancier, din postura lui de creator şi artist, este capacitatea de a construi un roman sub forma unei enigme, a unui puzzle a cărui soluţie dezvăluie centrul. Probabil că, citind un astfel de roman, şi cel mai naiv cititor va înţelege că soluţia găsirii semnificaţiei, a centrului, stă în rezolvarea enigmei. În romanul literar misterul nu e reprezentat de identitatea ucigaşului, ci de găsirea subiectului real al acestuia, în felul în care l-a găsit Borges la lectura lui *Moby Dick.* Atunci când un roman atinge acest nivel de complexitate şi subtilitate, forma naraţiunii – şi nu subiectul acesteia – devine obiectul unei intense curiozităţi.

Calvino scria în anii 1970 – deceniul în care şi-a elaborat cele două romane menţionate anterior – un articol polemic în care anticipează consecinţele unei astfel de situaţii. Eseul lui, intitulat *Romanul ca spectacol*, descrie schimbările care aveau loc în arta romanului din acea perioadă: „Romanul – ori ceea ce în literatura experimentală a luat locul romanului – are ca primă regulă faptul că nu se bazează pe o poveste (o lume) din afara propriilor pagini. Cititorului i se cere doar să urmărească procesul scrierii, textul, pe parcursul actului scrierii”. Aceasta înseamnă că lectorul va considera că forma romanului este perspectiva generală, care rămâne ascunsă printre copaci atât timp cât cititorul e cufundat în peisaj, şi va căuta centrul romanului într-un loc care să corespundă peisajului.

Cel mai bun exemplu de romancier care se distanţează complet de starea mentală naivă, devenind „sentimental” în sensul descris de Schiller, este romancierul care se străduieşte să îşi vadă şi să-şi citească propriul roman din perspectiva cititorului. Această abordare, după cum spunea Horaţiu, seamănă cu actul contemplării repetate a unui peisaj pictat realizat de noi înşine, când ne depărtăm uşor pentru a căpăta o nouă perspectivă, apoi ne apropiem şi ne depărtăm iar. Însă trebuie să pretindem că persoana care priveşte tabloul este altcineva. Astfel ne amintim că de fapt ceea ce numim centru este construit de noi înşine. A scrie un roman înseamnă a crea un centru care nu poate fi găsit în lumea înconjurătoare şi a-l ascunde în interiorul peisajului – a juca o partidă de şah imaginară cu cititorul.

A citi un roman înseamnă a efectua acelaşi gest în sens invers. Singurul lucru care se interpune între cititor şi scriitor este textul romanului, ca un soi de tablă de şah captivantă. Fiecare cititor vizualizează textul în felul său, căutând centrul acolo unde doreşte.

Şi totuşi ştim că nu este vorba despre un joc aleatoriu. Bunele maniere învăţate de la părinţi, şcoala publică ori privată pe care am urmat-o, preceptele religioase, miturile şi tradiţiile, tablourile preferate, romanele citite (bune sau rele), chiar şi puzzle-urile din revistele pentru copiii care ne invită să „găsim calea care duce la vizuina iepurelui din centrul labirintului” – toate acestea ne-au învăţat că există un centru, sugerându-ne unde şi cum l-am putea căuta. Scrierea – şi citirea – unui roman se fac în concordanţă cu această educaţie, dar şi ca reacţie împotriva ei.

Faptul că nu există un centru unic mi-a devenit clar atunci când am început să citesc romane literare şi să observ lumea prin ochii personajelor aflate în conflict. Lumea carteziană, în care raţiunea şi materia, oamenii şi peisajele, logica şi imaginaţia sunt separate, nu poate deveni lumea romanului. Poate fi doar lumea unei puteri, a unei autorităţi care vrea să controleze totul – de exemplu, lumea egocentrică a statului naţional modern. Lectura unui roman înseamnă mai mult decât o analiză generală a unui

întreg peisaj. Lectura unui roman înseamnă plăcerea de a experimenta fiecare colţ obscur, fiecare persoană, fiecare culoare şi fiecare umbră a acestuia. Când citim un roman, ne concentrăm energia şi atenţia nu pentru a analiza textul în întregul lui sau pentru a-l înţelege logic, ci pentru a-l transforma în imagini mentale clare şi detaliate, pentru a ne plasa în acea galerie de imagini şi a ne lăsa simţurile pradă tuturor stimulilor săi numeroşi. Astfel speranţa de a găsi un centru ne încurajează să fim receptivi din punct de vedere mental şi senzitiv, să ne folosim imaginaţia cu optimism şi speranţă, să ne cufundăm în carte şi să ne plasăm în interiorul poveştii.

Nu mă refer la un optimism frivol. Actul de a citi un roman este de fapt încercarea de a crede că lumea chiar are un centru, iar acest lucru necesită toată încrederea de care poate dispune cineva. Marile romane literare – cum sunt *Anna Karenina, În căutarea timpului pierdut, Muntele vrăjit* sau *Valurile* – ne sunt indispensabile deoarece creează speranţa şi iluzia că lumea are un centru şi un sens, oferindu-ne plăcerea lecturii prin menţinerea acestei impresii pe fiecare pagină. (Cunoaşterea vieţii, dezvăluită în *Muntele vrăjit,* este în cele din urmă o recompensă mult mai atractivă decât diamantul furat dintr-un roman poliţist.) Ne dorim să recitim astfel de romane nu pentru că le-am fi descoperit centrul, ci pentru că vrem să retrăim acel sentiment de optimism. Efortul pe care îl facem ca să ne identificăm cu fiecare personaj în parte şi cu perspectivele lui, efortul depus pentru a cunoaşte aceste personaje, pentru a le înţelege, energia consumată în transformarea cuvintelor în imagini mentale şi numeroase alte acţiuni efectuate cu rapiditate şi grijă în mintea noastră pe parcursul lecturii unei opere excepţionale – toate acestea nasc în noi senzaţia că romanele au mai mult decât un singur centru. Aflăm acest lucru nu printr-o meditaţie leneşă ori utilizând nişte concepte absconse, ci prin simpla experienţă a lecturii. Pentru individul laic modern una din modalităţile prin care poate găsi o semnificaţie profundă în lume este lectura marilor romane literare. Atunci când le

citim, înţelegem că nu doar lumea, ci şi propria noastră raţiune are mai mult decât un singur centru.

Spunând asta, mă refer la numeroasele acţiuni pe care le întreprindem atunci când citim un roman: efortul de a înţelege personaje cu atitudini şi moravuri diverse, capacitatea de a crede simultan în perspective contradictorii şi identificarea cu acestea fără a deveni confuzi. Citind romane literare cu centre ambigue, dar căutându-l în acelaşi timp pe cel real, simţim că avem capacitatea de a crede în mai multe lucruri în acelaşi timp – şi că nici mintea noastră şi nici lumea nu conţin de fapt un centru. Dilema ce apare aici este între nevoia noastră de centru, pentru a putea înţelege, şi impulsul de a ne opune forţei acestui centru, cu logica lui dominantă. Ştim din experienţă că dorinţa de a înţelege lumea are un aspect politic. Acelaşi lucru este valabil şi pentru instinctul de a ne împotrivi acestui centru. Un răspuns valid la astfel de dileme poate fi găsit doar prin intermediul romanelor literare, care prezintă un echilibru unic între claritate şi ambiguitate, control şi libertate de interpretare, îmbinare şi fragmentare. *Crima din Orient Express* (fiindcă aici centrul este prea evident) şi *Finnegans Wake* (fiindcă un cititor ca mine nu are aproape nicio şansă să găsească în acest roman un centru sau orice altă semnificaţie accesibilă) nu sunt astfel de romane. Publicul căruia i se adresează romanul, când şi cum o face el, subiectul pe care-l tratează – toate acestea se modifică în timp. La fel se întâmplă şi cu centrul romanului.

Am vorbit despre entuziasmul lui Dostoievski din momentul când îşi elabora romanul *Demonii* şi a descoperit apariţia unui nou centru din interiorul poveştii. Oricărui romancier îi este familiar acest sentiment: pe parcursul scrierii se conturează idei noi despre semnificaţia şi sensurile profunde ale cărţii, precum şi ceea ce va însemna ea când e terminată. Aşa că revizuim şi reconsiderăm ce am scris deja din perspectiva unui nou centru. Pentru mine scrisul implică manevrarea treptată şi poziţionarea centrului prin adăugarea unor noi pasaje, scene şi detalii,

găsirea unor noi personaje, identificarea cu acestea, eliminarea şi adăugarea unor voci, construirea de noi situaţii şi dialoguri, eliminarea altora şi adăugarea a numeroase alte lucruri la care nu mă gândisem iniţial. Am citit undeva că Tolstoi a sugerat într-una dintre discuţiile lui o formulă profesională extrem de simplă: „Dacă eroul unui roman este mult prea rău, nu strică să-i adaugi puţină bunătate, iar dacă e prea bun, trebuie să îi adaugi puţină cruzime”. Aş vrea să fac o remarcă similară, cu aceeaşi tentă naivă: dacă îmi dau seama că centrul este mult prea evident, îl ascund, iar dacă e prea obscur, dezvălui o parte din el.

Forţa centrului unui roman rezidă nu în ceea ce este el în sine, ci în căutarea lui de către cititor. Când citim un roman bine proporţionat şi plin de rafinament al detaliilor, nu descoperim niciodată un centru evident – şi totuşi nu renunţăm cu totul la speranţa de a-l găsi. Atât centrul, cât şi semnificaţia romanului se schimbă de la un cititor la altul. Atunci când discutăm despre natura centrului – pe care Borges îl numeşte subiect –, vorbim despre perspectiva noastră asupra vieţii. Acestea sunt punctele de tensiune care ne fac să continuăm să citim romane, iar curiozitatea ne este menţinută tocmai de aceste probleme. Când citim romane literare şi ne cufundăm în peisajul lor, percepem cu fervoare centrul, crezând în voci, gânduri şi stări contradictorii şi identificându-ne cu ele. Acest întreg efort împiedică cititorul să emită judecăţi moralizatoare pripite la adresa personajelor sau a scriitorului.

Suspendarea simţului moral ne permite să înţelegem mult mai profund un roman. Vreau astfel să amintesc de faimoasa observaţie a lui Coleridge despre „suspendarea voluntară a neîncrederii”. El a elaborat această expresie pentru a explica cum devine posibilă literatura fantastică. În cele două secole ce au trecut de la publicarea operei *Biographia Literaria,* în 1817, arta romanului, odată cu formarea şi consolidarea a ceea ce eu numesc centru, a marginalizat poezia şi alte genuri literare, devenind forma literară dominantă. Romancierii au reuşit asta pe parcursul

a două secole, căutând acel lucru straniu şi profund – centrul – în detaliile vieţii cotidiene, obişnuite, şi reorganizându-le.

În acelaşi pasaj din *Biographia Literaria* Coleridge aminteşte că prietenul său Wordsworth s-a străduit să obţină un efect diferit în poezie. Iată care ne spune Coleridge că era acela: „[…] urma să-şi propună ca scop să dea farmecul noutăţii unor lucruri de fiecare zi şi să provoace un sentiment analog cu supranaturalul prin trezirea atenţiei spiritului din letargia rutinei şi prin îndreptarea lui spre farmecul şi minunile lumii înconjurătoare”[15]. În cei treizeci şi cinci de ani de când scriu romane, asta am crezut mereu că au făcut Tolstoi, Dostoievski, Proust sau Mann – marii romancieri, cei de la care am deprins arta romanului.

Consider că, departe de a fi o simplă coincidenţă, invocarea principalelor dileme ale artei romanului este cea care l-a determinat pe Tolstoi să o plaseze pe Anna în trenul de St. Petersburg, cu un roman în mâini şi o fereastră ce dădea spre un decor care-i reflecta dispoziţia sufletească. Care să fi fost genul de roman din care ea să nu-şi poată desprinde privirea, genul de naraţiune care să-i capteze imaginaţia cu atâta putere, încât ea să nu-şi poată ridica ochii din carte? Nu vom şti niciodată. Însă pentru ca noi să pătrundem în peisajul locuit, cunoscut şi explorat de autor – şi pentru ca acesta din urmă să ne introducă acolo, împreună cu protagonista –, Anna trebuia să privească nu în carte, ci pe fereastra compartimentului. Prin privirea ei un întreg peisaj se desfăşoară pe dinaintea ochilor noştri. Trebuie să-i mulţumim Annei pentru că pătrundem în roman prin această privire – privirea ei – şi ne trezim în Rusia anilor 1870. Citim romanul *Anna Karenina* tocmai pentru că Anna nu a putut citi romanul pe care-l ţinea în mâini.

---

[15] Coleridge, *Biographia Literaria,* capitolul XIV, pp. 145-146, în *Arte poetice. Romantismul,* volum coordonat de Angela Ion, Editura Univers, Bucureşti, 1982.

# Epilog

În toamna anului 2008 Homi Bhabha mi-a telefonat de la Cambridge şi m-a întrebat dacă aş dori să ţin prelegerile Norton la Universitatea Harvard. După zece zile am luat prânzul împreună la New York pentru a stabili detaliile. Ideea generală a acestei cărţi îmi era deja formată în minte, dar nu şi capitolele ei. Ştiam care-mi sunt motivaţiile şi sentimentele şi ce anume voiam să realizez scriind-o.

Iată cum stă treaba cu sentimentele şi motivaţiile: cu puţin timp înainte de întâlnirea de la New York, terminasem romanul *Muzeul inocenţei,* care-mi luase zece ani de planificare şi patru ani de scris efectiv. Fusesem publicat în Istanbul şi eram extrem de încântat de felul în care îmi receptase romanul publicul turcesc, într-o perioadă de mari tulburări politice. *Muzeul inocenţei* părea o întoarcere la lumea ficţională şi personală a primului meu roman, *Cevdet Bei şi fiii.* Se asemănau nu doar prin cadru şi acţiune, ci şi prin formă – aceea a romanului tradiţional de secol XIX. Simţeam că parcursul meu de treizeci şi cinci de ani ca romancier, după multiple aventuri şi numeroase şi fascinante staţii intermediare, se constituia într-un cerc imens, ce mă adusese înapoi în punctul originar.

Dar, după cum ştim cu toţii, locul în care ne întoarcem nu este niciodată cel din care am pornit. De aceea era ca şi cum parcursul meu de scriitor conturase nu un cerc, ci bucla iniţială a unei spirale. Memoria mea păstra imaginea călătoriei literare pe care o făcusem şi eram dispus şi pregătit să vorbesc despre ea, ca un om care se întoarce dintr-un lung voiaj şi se pregăteşte bucuros pentru altul.

În ce priveşte scopurile mele în această carte, am vrut să vorbesc despre călătoria mea romanescă, opririle de-a

lungul drumului, lecţiile pe care mi le-a oferit arta romanului, limitele pe care mi le-a impus, lupta cu ele, dar şi ataşamentul meu faţă de ele. În acelaşi timp, voiam ca prelegerile mele să fie mai degrabă un eseu sau o meditaţie asupra artei romanului decât o călătorie pe firul memoriei sau o discuţie despre evoluţia mea. Această carte reprezintă un tot unitar, ce cuprinde cele mai importante lucruri pe care le-am descoperit şi le ştiu despre roman. După cum se poate observa din dimensiunile cărţii, bineînţeles că nu e vorba de o istorie a romanului – deşi, în efortul de a înţelege arta romanului, mă refer uneori la evoluţia acestui gen literar. Însă scopul meu principal a fost de a explora efectele pe care le au romanele asupra cititorilor, modul în care creează romancierii şi felul în care se scriu romanele. Experienţa mea de cititor de romane şi cea de romancier se împletesc. Cea mai bună modalitate de a studia romanul este prin lectura marilor romane şi aspiraţia de a scrie la nivelul lor. Uneori îmi amintesc de adevărul din cuvintele lui Nietzsche: înainte să vorbeşti despre artă, trebuie să încerci să creezi o operă de artă.

Prin comparaţie cu alţi romancieri pe care-i ştiu, mă consider mai degrabă interesat de teorie, aşadar citesc cu plăcere teorii ale romanului, iar acest interes s-a dovedit până la urmă util, căci după ce am împlinit cincizeci de ani, am început să predau la Universitatea Columbia. Această carte a fost însă scrisă pentru a-mi exprima propriile puncte de vedere asupra subiectului şi nu pentru a explora anumite probleme conceptuale ori pentru a polemiza cu alte teorii.

Perspectiva mea asupra lumii se armonizează bine cu concepţia mea actuală despre roman. La douăzeci şi doi de ani, când am mărturisit familiei, prietenilor şi cunoştinţelor că „Renunţ la pictură, vreau să devin romancier!” şi am început să lucrez serios la primul meu roman, toţi m-au avertizat, probabil pentru a mă proteja de un viitor deprimant (acela de a-mi dedica viaţa scrierii de romane într-o ţară cu un public restrâns): „Orhan, nimeni nu înţelege viaţa la douăzeci şi doi de ani! Aşteaptă să te

maturizezi şi să înveţi câte ceva despre oameni şi lume – şi-apoi scrie-ţi romanul”. (Credeau că vreau să scriu un singur roman.) Acele cuvinte m-au înfuriat şi am replicat: scriem romane nu pentru că am crede că înţelegem viaţa şi oamenii, ci pentru că simţim că înţelegem alte romane şi arta creării lor şi vrem să scriem într-un mod asemănător.

Acum, după treizeci şi cinci de ani, sunt mult mai înţelegător cu părerile de atunci ale cunoştinţelor mele. În ultimii zece ani am scris romane cu scopul de a-mi transmite concepţia despre viaţă, lume, lucrurile pe care le-am întâlnit şi locurile în care trăiesc. Aşa că şi în această carte am dat prioritate propriilor mele experienţe, însă în multe locuri mi-am descris punctul de vedere prin intermediul unor texte şi observaţii ale altora.

Comentariile mele de aici nu se limitează la stadiul pe care l-am atins în propria gândire. În aceste prelegeri vorbesc nu doar despre ideile despre arta romanului pe care le-am avut când am scris *Muzeul inocenţei,* ci şi despre experienţa şi cunoaşterea dobândite în urma romanelor scrise anterior.

*Cevdet Bei şi fiii,* pe care l-am început în 1974, urmează conservator şablonul romanelor realiste de secol XIX, cum ar fi *Casa Buddenbrook* sau *Anna Karenina.* Mai târziu, cuprins de avânt, m-am străduit să fiu modernist şi experimental. *Casa tăcerii,* al doilea roman al meu, dovedeşte influenţe ce pornesc de la Faulkner până la Woolf ori de la noul roman francez până la romanul latino-american. (Spre deosebire de Nabokov, care negase orice influenţă în scrierile sale, consider că discutarea unor astfel de influenţe cu un anumit grad de exagerare este nu doar eliberatoare, ci, în contextul de faţă, chiar instructivă.) Ca să folosesc o expresie veche, „mi-am găsit vocea interioară”, lăsându-mă cucerit de autori ca Borges şi Calvino. Primul exemplu în acest sens este romanul istoric *Castelul alb.* În cartea de faţă am vorbit despre astfel de autori din perspectiva experienţelor mele personale. *Cartea neagră* este autobiografică, la fel ca primul meu roman, dar în acelaşi timp este cu totul diferită, fiind prima lucrare în

care-mi descopăr adevărata mea voce interioară. Am început să conturez această teorie a acţiunii pe care o discut aici în perioada în care scriam *Cartea neagră.* La fel, mi-am dezvoltat ideile despre aspectele vizuale ale naraţiunii în timp ce scriam *Mă numesc Roşu.* În toate romanele mele am încercat să mobilizez imaginaţia vizuală a cititorului, aderând la crezul meu, conform căruia arta romanului funcţionează – în ciuda unui contraexemplu uimitor ca Dostoievski – la nivel vizual. *Zăpada* m-a făcut să mă gândesc la intersectarea romanului cu politica, iar *Muzeul inocenţei* mi-a format ideile despre reprezentarea realităţii sociale. Când romancierul se porneşte să scrie un nou roman, se foloseşte de experienţa acumulată la romanele anterioare, iar cunoştinţele dobândite din volumele scrise anterior îl ajută şi îl susţin. Dar în acelaşi timp el e complet singur, întocmai ca în momentul în care şi-a scris fraza de început a celui dintâi roman.

În octombrie 2009, înainte de întâlnirea cu Homi Bhabha de la New York, mă gândeam la două cărţi care mi-ar putea servi ca model pentru aceste prelegeri. Prima era cea a lui E.M. Forster, *Aspecte ale romanului*, despre care eram convins că e depăşită. Era scoasă din programa departamentelor universitare de engleză şi exilată la programele de scriere creativă, unde scrisul este tratat ca meşteşug, nu ca un act spiritual şi filosofic. Însă după ce am recitit-o, am considerat că reputaţia ei trebuia reanimată. Cealaltă carte la care mă gândeam era *Teoria romanului,* scrisă de criticul şi filosoful maghiar György Lukács înainte de a deveni marxist. Această lucrare nu este neapărat o teorie detaliată a romanului, ci mai degrabă un eseu filosofic, antropologic şi surprinzător de poetic, care încearcă să înţeleagă motivul pentru care umanitatea simte nevoia spirituală a unei oglinzi (realizate la comandă!) cum e romanul. Mi-am dorit dintotdeauna să scriu o carte în care, vorbind despre arta romanului, să mă lansez într-o discuţie profundă despre întreaga umanitate şi în special despre omul modern.

Primul mare scriitor care şi-a dat seama că putea discuta

despre întreaga umanitate vorbind despre el însuşi a fost, firește, Montaigne. Datorită acestei metode a lui – şi multor altora dezvoltate de romanul modern, începând cu tehnica punctului de vedere creată la începutul secolului XX –, noi, romancierii, am înţeles, cred, că sarcina noastră esenţială este aceea de identificare cu personajele descrise. În cartea aceasta m-am încrezut în optimismul lui Montaigne, un optimism bazat pe convingerea că, dacă vorbesc deschis şi sincer despre propria mea experienţă de romancier şi modalităţile personale de scriere şi lectură a romanelor, atunci exprim perspectiva tuturor romancierilor şi a artei romaneşti în general.

Însă, aşa cum există limite ale capacităţii noastre de identificare cu personajele diferite de noi înşine şi ale gradului în care personajele noastre autobiografice pot reprezenta întreaga umanitate, ştiu că există şi o limită a optimismului meu de eseist şi autor de texte non-ficţionale. Când Forster şi Lukács au vorbit despre arta romanului, nu au subliniat faptul că perspectiva lor era una eurocentrică, de început de secol XX, deoarece acum o sută de ani arta romanului era una exclusiv europeană – ori occidentală. Azi genul numit roman este utilizat în întreaga lume. Modul remarcabil în care acesta s-a răspândit constituie un subiect constant de discuţie. În ultimii o sută cincizeci de ani romanul a marginalizat formele literare tradiţionale în fiecare ţară în care a pătruns, devenind forma dominantă, printr-un proces paralel cu crearea statelor naţionale. Aşa se face că acum în orice colţ al lumii marea majoritate a celor care vor să se exprime prin literatură scriu romane. Cu doi ani în urmă, editorii mei din Shanghai mi-au mărturisit că primeau anual zeci de mii de manuscrise ale unor scriitori tineri – erau atât de multe, încât le era imposibil să le citească pe toate. Cred că situaţia este aceeaşi în întreaga lume. Comunicarea prin literatură, înăuntrul sau în afara graniţelor Occidentului, se realizează cu precădere prin roman. Probabil că acesta este motivul pentru care romancierii contemporani consideră că poveştile şi personajele create de ei au o capacitate redusă

de a reprezenta întreaga umanitate.

Tot astfel, şi eu sunt conştient că experienţa mea de romancier îmi permite să vorbesc doar parţial în numele tuturor romancierilor. Sper că cititorii vor lua în considerare faptul că această carte a fost scrisă din perspectiva unui scriitor autodidact, maturizat în Turcia anilor 1970, într-o cultură cu o tradiţie extrem de slabă în scrierea şi citirea romanelor, şi care a decis să devină romancier citind cărţile din biblioteca tatălui său şi orice altceva îi pica în mână, dar, practic, bâjbâind în întuneric. În acelaşi timp, cred că observaţiile mele legate de modul în care vizualizăm cuvintele şi le transformăm în propria noastră imaginaţie nu derivă doar din afecţiunea mea pentru pictură. Consider că ele evidenţiază o trăsătură fundamentală a artei romanului.

Pe la douăzeci şi ceva de ani, când am citit pentru prima dată eseul lui Schiller care a inspirat această carte, voiam să devin un scriitor naiv. Pe vremea aceea, în anii 1970, cei mai populari şi mai influenţi romancieri turci scriau romane semi-politice şi semi-poetice, care se desfăşurau într-un decor rural, în tot felul de sătuleţe. În acea perioadă a deveni un scriitor naiv ale cărui poveşti să se petreacă în oraşe, în Istanbul, părea un obiectiv greu de atins. De când ţin aceste prelegeri la Harvard, am fost întrebat în mod repetat: „Domnule Pamuk, vă consideraţi un romancier naiv ori unul sentimental?” Aş vrea să subliniez faptul că, din punctul meu de vedere, situaţia ideală este aceea în care romancierul poate fi în acelaşi timp şi naiv, şi sentimental.

Pe la sfârşitul anului 2008 am citit foarte mult în biblioteca Butler a Universităţii Columbia despre personajul ficţional şi teoria acţiunii. Ulterior am scris majoritatea acestor prelegeri bazându-mă pe ceea ce îmi aminteam din alte cărţi şi surse. În 2009, după ce zborurile către Rajasthan fuseseră anulate din cauza crizei economice globale, am pornit la drum împreună cu Kiran Desai, într-o maşină închiriată, de-a lungul deşertului în nuanţe aurii dintre Jaisalmer şi Jodhpur. Pe drum, în căldura deşertului, am recitit eseul lui Schiller şi am avut viziunea – aproape mirajul – acestei cărţi. Mi-am scris prelegerile în Goa, în

Istanbul, în Veneţia (când predam la Universitatea Ca' Foscari), în Grecia (într-o casă închiriată, faţă în faţă cu insula Spetses) şi în New York. Au căpătat forma finală în biblioteca Widener a Universităţii Harvard şi în casa plină de cărţi de la Cambridge a lui Stephen Greenblatt. Prin comparaţie cu romanele mele, această carte s-a conturat destul de uşor – probabil pentru că am decis să păstrez un ton conversaţional. Deseori îmi scoteam carnetul de notiţe în aeroporturi, hoteluri sau cafenele (cel mai bine îmi amintesc de Métropole, o cafenea din Rouen-ul lui Flaubert, unde Sartre şi Beauvoir obişnuiau să se întâlnească în anii 1930) şi mă adânceam în subiect, adăugând vesel şi fără efort câteva paragrafe într-o singură oră. Singura provocare a constituit-o limitarea fiecărei prelegeri la aproximativ cincizeci de minute. Atunci când scriu un roman, dacă îmi vin idei care ar îmbogăţi textul, pot extinde oricând un capitol. Însă limita de tip impusă acestor prelegeri m-a constrâns să devin cel mai neîndurător critic şi editor al propriilor mele scrieri.

Aş vrea să le mulţumesc lui Nazim Dikbaş, prietenul şi traducătorul meu, lui Kiran Desai, care a citit ulterior traducerea în engleză, oferindu-mi sfaturi preţioase, lui David Damrosch, care a citit toate cărţile din lume şi ale cărui nenumărate sugestii mi-au întărit argumentaţia, şi lui Homi Bhabha, a cărui ospitalitate m-a făcut să mă simt la Cambridge ca acasă.